

Gustavo Ramos da Silva

**DEPOIS DO FIM DO MUNDO: A *OPISANIE SWIATA*
DE VERONICA STIGGER**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Literatura, no Centro de Comunicação e Expressão, área de concentração em Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.

Desterro,
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

da Silva, Gustavo Ramos
Depois do fim do mundo: a Opisanie Swiata de Veronica
Stigger / Gustavo Ramos da Silva ; orientador, Raúl
Antelo - Florianópolis, SC, 2015.
187 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Fim. 3. Perda. 4. Novo Mundo. 5.
Veronica Stigger. I. Antelo, Raúl. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Raúl Antelo, meu orientador, pelo apoio, pelas conversas e por sua leitura atenta da dissertação, o que propiciou enorme contribuição para o andamento do trabalho.

Aos professores que me deram aula na pós-graduação: Carlos Capela, Alberto Pucheu e o já citado Raúl Antelo.

Ao professor Jefferson Agostini, da USP, por aceitar o convite e participar da banca junto com os professores Carlos Capela e Joca Wolff.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura pela ajuda de custo na viagem à Argentina para as Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas.

À Capes pela bolsa concedida durante os dois anos de mestrado.

Aos amigos de Aliança Francesa que me foram importantes durante esses anos de leitura dos textos na língua de origem, são eles: Tina Bauer, Elizabeth Colombo, Luciana Dall'Agnol e Daniele Peres. E às professoras Flávia Macedo, Rosanna Pedrazza e Mirena.

Aos amigos de Circolo Italo-brasiliano: Rafael Mariotto, Saul Bicca e Thiago Pinheiro.

A minha querida amiga Manuela Quadra, companheira para toda hora, nos momentos difíceis e de loucura, mas também nos de alegria e euforia.

E, por fim, aos meus pais amados, Rita e Carlos, por compreenderem as horas intermináveis de leitura dentro do quarto e por me apoiarem sempre.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de "memória", como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.

Clarice Lispector

- Tome - disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto. - É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu. [...] - Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu.

Veronica Stigger

RESUMO

Esta dissertação trabalha com o conceito de fim do mundo, entendido aqui como não unitário e concreto, ou seja, não se fala de um único fim, muito menos de um único mundo, pois lidamos com a abrangência de um final talvez já vivenciado por todos nós. Para isso, nos aprofundamos justamente em alguns objetos que subvertem e quebram a unicidade do dito acontecimento. A autora brasileira Veronica Stigger, no seu livro *Opisanie Swiata* - descrição do mundo em português - narra uma viagem, por volta dos anos de 1930, de um polonês até a Amazônia brasileira para nela encontrar um filho no leito de morte. O pai deixa para trás o Velho Mundo - prestes a desmoronar com o início da Segunda Guerra Mundial - e empreende um deslocamento à procura de seu rebento desconhecido, mostrando-se como uma perda para ele, seja do território perdido, de sua linhagem esquecida e até mesmo dele enquanto sujeito, fazendo-o não reconhecer mesmo a terra do sem-fim brasileira. Opalka - este é o nome dele -, não se reconhece quando se vê novamente na mesma localidade, mas, ao encarar seu filho morto segurando uma fotografia antiga, se identifica com esse outro até então desconhecido; Opalka se viu em um outro, o devorou em um ato antropofágico e a resultante desse procedimento foi o início da escrita em seu caderninho preto de uma história, cujo título foi *Opisanie Swiata*, um livro de memórias dedicado a Natanael, seu filho. O recurso à recuperação de uma perda pela via memorialística - cartas, romance, relato, imagem etc. - também se encontra em alguns escritores da literatura brasileira contemporânea. Os dois escolhidos por nós neste trabalho foram Ricardo Lísias, com seu livro *O céu dos suicidas*, e Luisa Geisler, com o livro *Luzes de emergência se acenderão automaticamente*. Aquele narra a dor de Ricardo Lísias, o personagem, depois do suicídio de seu melhor amigo e quais marcas foram deixadas em seu corpo à medida que essa perda se mostra como o princípio de seu próprio fim; já Geisler trabalha pela via epistolar ao nos apresentar as inúmeras cartas de Henrique endereçadas ao seu amigo, em coma, Gabriel. Henrique quer, com isso, criar uma memória para, quando o corpo acordar, não perder nada do que acontecera, mas, com o tempo, ele percebe ser impossível e uma luz de emergência acende em sua vida. Nestes três livros nós de alguma maneira estamos em um mundo onde o fim já ocorreu e o que resta a cada um de nós é o processo de vivenciar esse fim como uma perda.

Palavras-chave: fim, perda, Novo Mundo, descrição, Veronica Stigger.

RESUMÉ

Cette dissertation travaille avec le concept de la fin du monde, pas comprise ici comme étant unitaire et concrète. Autrement dit, nous ne parlerons guère d'une fin du monde unique, encore moins d'un unique monde, car notre travail parlera d'une fin peut-être déjà expérimentée par nous tous. Pour cela, nous nous concentrerons sur certains objets qui subvertent et cassent l'unité du dit événement. L'auteure brésilienne Veronica Stigger, dans le livre *Opisanie Swiata* - description du monde en français - raconte un voyage, dans les années 1930, d'un Polonais jusqu'à l'Amazonie brésilienne voulant rencontrer un fils au lit de mort. Le père laisse derrière lui le Vieux Monde - prêt à se désagréger avec le début de la Deuxième Guerre mondiale - et entreprendre un déplacement à la recherche de son bourgeon méconnu. Celui-ci se montre peu à peu comme une perte pour lui, soit du territoire perdu, soit de sa lignée oubliée, voire de lui en tant que sujet. Ce qui le rendra incapable de reconnaître la "terre du sans-fin brésilienne". Opalka - ceci est son nom -, ne se reconnaît pas lorsqu'il se voit encore une fois dans le même lieu, mais face à son fils, décédé avec une vieille photographie à la main, il s'identifie à cet autre inconnu ; Opalka se voit dans un autre, lui dévorant lors d'un acte anthropofagique. Le résultat de cette démarche est le début de l'écriture d'une histoire, dans son petit cahier noir, dont le titre est *Opisanie Swiata* - un livre de mémoires dédié à son fils Natanael. La récupération d'une perte par la mémoire - lettres, romans, rapport, images etc. - se trouve également chez certains écrivains de la littérature contemporaine brésilienne. Les deux auteurs choisis dans ce travail sont : Ricardo Lísias, avec son livre *Le ciel du suicidaire* ; et Luisa Geisler, avec son livre *L'éclairage d'urgence s'allumera automatiquement*. Ce dernier raconte le chagrin du personnage Ricardo Lísias après le suicide de son meilleur ami et les marques laissées sur ce corps au fur et à mesure que sa perte se construit en principe de sa propre fin. Désormais, Geisler, par le biais de la ligne épistolaire, nous présente maintes lettres d'Henrique s'adressant à son ami, dans le coma, Gabriel. Henrique cherche, avec cela, à créer une mémoire pour qu'au réveil du corps il n'ait rien perdu de ce qui se serait passé. Avec le temps, il se rend compte de l'impossibilité de la tâche et à ce moment-là un "éclairage d'urgence" s'allume dans sa vie. Dans ces trois livres, nous sommes dans un monde où la fin est déjà arrivée et ce qui reste à chacun de nous est l'expérience de cette fin en tant que perte.

Mots-clés: fin, perte, Nouveau Monde, description, Veronica Stigger.

RIASSUNTO

Questa dissertazione lavora sul concetto della fine del mondo, inteso qui come non unitario e concreto, cioè non si parla di una unica fine, né tanto meno di un unico mondo, dato che abbiamo a che fare con una fine forse già provata da tutti noi. Per questo, vogliamo approfondirci su alcuni aspetti che corrompono e rompono l'unicità dell'avvenimento. L'autrice brasiliana Veronica Stigger, nel suo libro *Opisanie Swiata* - descrizione del mondo in italiano - narra un viaggio, nel 1930, di un polacco fino all'Amazonia brasiliana in ricerca di un figlio sul punto di morte. Il padre lascia indietro il Vecchio Mondo - che presto crollerà con la Seconda Guerra Mondiale - e comincia un viaggio in cerca del suo bocciolo sconosciuto. Questo viaggio appare come una perdita per lui, sia del territorio perso e della sua ascendenza dimenticata, sia di lui stesso in quanto soggetto, impedendogli di riconoscere questa terra brasiliana senza fine. Opalka - questo è il suo nome - non si riconosce quando si vede di nuovo nella stessa località, ma, di fronte a suo figlio morto che teneva una foto antica, si identifica con quest'ultimo, finora sconosciuto; Opalka si vede in un altro, l'ha divorato in un atto antropofagico e il risultato di questo procedimento fu l'inizio della narrazione nel suo piccolo quaderno nero di una storia, il cui titolo è *Opisanie Swiata*, un libro su ricordi dedicato a Natanael, suo figlio. Le risorse per il recupero di una perdita attraverso la via memorialistica - lettere, rapporti, immagini, ecc. - si trova anche in alcuni scrittori della letteratura brasiliana contemporanea. I due autori scelti da noi in questo lavoro sono Ricardo Lísias, con il libro *Il cielo dei suicida*, e Luisa Geisler, con il libro *Luci d'emergenza accenderanno automaticamente*. Il primo narra il dolore di Ricardo Lísias, il personaggio, dopo il suicidio del suo miglior amico, i cui segni sono stati lasciati sul suo corpo man mano che questa perdita appare come l'inizio della sua propria fine; la Geisler, invece, lavora attraverso l'epistolare presentandoci le numerose lettere di Henrique scritte al suo amico, in coma, Gabriel. Henrique vuole, con questo, creare una memoria al suo amico nel caso lui dovesse risvegliarsi, ma, con il tempo, lui capisce l'impossibilità di tutto questo e una luce d'emergenza si accende nella sua vita. Nei tre libri noi siamo in un mondo dove la fine è già avvenuta e ciò che rimane ad ognuno di noi è il processo mediante il quale si sperimenta questa fine come una perdita.

Parole chiave: fine, perdita, Nuovo Mondo, descrizione, Veronica Stigger.

SUMÁRIO

Agradecimentos	03
Resumo	05
Resumé	06
Riassunto	07
Introdução	09
1. Depois do fim do mundo: uma descrição	27
2. A nossa perda constitutiva	61
3. De Bopp a Raul Bopp	91
4. A metamorfose como procedimento de leitura	105
5. A viagem do fim (ou um eterno recomeço)	163
Referências	175
Anexos: Capítulo "A Ópera" de <i>Opisanie Swiata</i>	183

Introdução

No seu extenso e decisivo ensaio sobre a nova concepção da arte sob os efeitos das grandes mudanças iniciadas no século XX, Walter Benjamin termina sua análise - depois de fazer uma leitura sobre a criação da fotografia, primeira grande quebra no mundo artístico, para ele, e, depois, sobre o cinema, sendo este o paradigma central para se compreender o que se produziu no pós Segunda Guerra - com a seguinte passagem:

De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a voo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. *As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. [...] Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra.*¹

A questão levantada por Benjamin entre os anos de 1935 e 1936 - época da primeira versão de seu ensaio - sobre a estetização da política ganha extrema relevância e importância dentro do contexto do século XXI, cujo início simbólico se deu com a imagem da queda das Torres Gêmeas nos EUA em 2001 - ato reivindicado pela Al-Qaeda e pe

¹ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. revista. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 210.

lo então líder Osama bin Laden, à época no Afeganistão. O atentado, ou melhor, a imagem do atentado, se viralizou - fazendo uso aqui de um vocabulário pós era da reprodutibilidade técnica - de tal maneira que todas as redes televisivas transmitiam de imediato a agonia de centenas de pessoas que estavam prestes a morrer e tudo sendo televisionado para o mundo; os relatos que muitos deram para essas mesmas redes eram de que, à primeira vista, tais imagens se tratavam de um filme de ficção, ou seja, a programação habitual fora interrompida para a transmissão de um filme cujo roteiro era de dois aviões americanos batendo cada um em uma das torres. Não tivemos nenhum *a priori* imagético, como nos filmes em geral, para extirpar qualquer eventual dúvida suscitada pela imagem: o horror viria somente, como disse Jacques Lacan, *après-coup*. Só conheceríamos os detalhes da "ficção" com o desenrolar do tempo e do filme, e a imagem só ganharia um "sentido" com a decisão do então presidente dos EUA George W. Bush de empreender uma guerra contra o Oriente Médio e contra a religião muçulmana, tomada após os eventos de 11 de setembro. A inversão da ordem coloca a teoria de Benjamin em questão na medida em que este propõe como mote central de seu texto a aplicação da técnica como causadora da perda da aura da obra de arte, colocando ênfase no original, no quadro, na imagem estática, e deixando para a cópia tecnicizada o epíteto de segunda linha, de reprodução. Assim, a coisa reproduzida perderia sua aura, mas, em contrapartida, ganharia espaço maior dentro da população; se antes, para se ver um quadro era preciso viajar a um certo país, pagar a entrada do museu e adentrar o espaço sagrado das obras de arte e contemplar a aura presentificada, agora só precisamos ter acesso à internet - seja em um computador ou em um smartphone - para que essa experiência aconteça sem a necessidade de um deslocamento espacial e temporal. De igual modo, o filósofo alemão - depois de afirmar sobre a entrada da estética na política - escreve a última parte de seu ensaio:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da*

*política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*ⁱⁱ

O comunismo, com a pretensão de coletivizar a arte, teve de responder com a consequente entrada da política na arte, dando o pontapé inicial para a queda da própria noção de ordem - como já dita anteriormente -, de tempo e de espaço. O movimento das vanguardas artísticas do século XX procuraram dirimir tais questionamentos. Octavio Paz, em sua leitura sobre a noção de tempo nas vanguardas modernistas, inserida no livro *Os filhos do barro*, cujo título - *A tradição da ruptura*, traz em si mesmo o paradigma do moderno: nos propõe romper com o passado para criar algo novo, sem explicar, entretanto, como tal ruptura pode ser incluída em uma tradição que por premissa básica tende a negar qualquer tipo de mudança que venha a desestabilizar o que já está pronto e avaliado. Esse é o ponto de partida empreendido por Paz em 1972 nas suas conferências feitas em Harvard. Após deixar o paradoxo dos termos de lado - anos depois, em 1990, retomado por Antoine Compagnon no livro *Os cinco paradoxos da modernidade* -, Paz se detém em uma longa digressão sobre a relação entre os tempos.

Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está além de todos os passados, na origem da origem. Tal como um manancial, esse passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessivas mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do mais, esse passado está

ⁱⁱ Ibid, p. 212.

sempre presente, já que volta no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo continuamente imitado como porque o rito periodicamente o atualiza, o passado defende a sociedade da mudança. Caráter duplo desse passado: é um tempo imutável, impermeável a mudanças; não é o que aconteceu uma vez, mas o que está sempre acontecendo: é um presente. De uma e outra maneira, o passado arquetípico foge do acidente e da contingência; embora seja tempo, também é negação do tempo: dissolve as contradições entre o que aconteceu ontem e o que acontece agora, suprime as diferenças e faz triunfar a regularidade e a identidade. Insensível à mudança, é a norma por excelência: as coisas devem acontecer tal como aconteceram naquele passado imemorial.ⁱⁱⁱ

É o tempo descrito das sociedades ditas primitivas o qual se choca sobremaneira com o tempo do "contemporâneo", caracterizado pela mudança diária, causando uma sensação de que o tempo está de alguma maneira diminuindo e de que não o possuímos mais. Com Marcel Duchamp tais questões entrarão em colapso por este ser um dos primeiros a fazer uma outra leitura sobre o conceito mesmo de obra de arte ao trazer o próprio processo técnico de reprodução para a "aura" artística, fazendo, assim, sua queda. Duchamp escolhe e compra objetos em qualquer local - uma loja de departamentos, p. ex., e coloca-os em um novo contexto, desfuncionalizando-os e trazendo-os à tona refuncionalizados e reterritorializados; ou seja, o passado não é o mesmo, muito menos o espaço, pois eles são ressignificados a cada instante e a cada olhar recebido. Em uma análise precisa sobre a relação entre Marx e Duchamp, Boris Groys afirma que

ⁱⁱⁱ Cf. PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 22.

La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista incluso cuando su cadáver ya está frío. Por el contrario, el autor (artista) ya no fue declarado muerto durante su vida y el carácter 'orgánico' de la obra ha sido considerado una ilusión ideológica. Como consecuencia, mientras asumimos que el desmembramiento violento de un cuerpo viviente y orgánico es un crimen, la fragmentación de una obra que ya es un cadáver - o mejor aún, un objeto producido industrialmente o una máquina - no constituye crimen. Muy por el contrario, es bienvenida.^{iv}

A morte do autor - fortemente debatida após a análise de Roland Barthes^v e depois trabalhada também por Michel Foucault e Giorgio Agamben - é vista não como o fim de toda e qualquer autoria; pelo contrário, todos os seres humanos se tornaram autores de suas próprias "obras". Não é mais preciso ir ao museu para ver arte na medida em que é possível se inscrever no Facebook e postar fotos, curtir e compartilhar. A fragmentação se tornou tão usual que os diversos aplicativos se desmembram em outros mais e pode se chegar inclusive ao Twitter, site onde os autores têm de se expressar em no máximo 140 caracteres - reduzindo o espaço e ganhando em tempo.

^{iv} Cf. GROYS, Boris. Marx después de Duchamp o los dos cuerpos del artista. In: _____. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. de Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 120. Sobre a imagem do cadáver, ver adiante uma análise mais detida no primeiro capítulo.

^v Em 1984, Roland Barthes escreve *Le bruissement de la langue*, livro no qual está incluso o ensaio *A morte do autor*, de 1968, e onde Barthes se detém, já da metade para o fim de sua obra, sobre a questão do tempo e da escritura - retomado anteriormente na leitura de Octavio Paz. Diz o autor francês: "O tempo, primeiro, já não é mais o mesmo. O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*." (BARTHES, 2012, p. 61) E termina seu ensaio, à maneira de Walter Benjamin no fim de sua análise sobre a reproduzibilidade técnica, com a afirmação de que "[...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor." (p. 64)

O Instagram, exclusivo para fotos, criou diversos filtros para que as pessoas utilizem e fiquem diferentes do que realmente são. Tudo isso está publicado na Internet e pode ser visto por qualquer indivíduo no planeta, fazendo com que o liame entre o público e o privado, e entre obra de arte e o que chamo de produção individual^{vi}, seja colocado em xeque, pois as fronteiras se esvaziaram de significados e podemos, a partir de agora, dizer que o público é privado e o privado é público^{vii}, fazendo, assim, com que as pessoas não saibam mais a diferença entre um e outro, pois, com o advento das chamadas redes sociais, onde tudo

Foucault, um ano depois do ensaio de Barthes, em *Qu'est-ce qu'un auteur?* elabora uma espécie de função-autor e sua relação com a escritura; durante o debate com diversos intelectuais, entre eles Jacques Lacan, Foucault propõe esses quatro eixos de análise: "1. Le nom d'auteur : impossibilité de le traiter comme une description définie ; mais impossibilité également de le traiter comme un nom propre ordinaire. 2. Le rapport d'appropriation : l'auteur n'est exactement ni le propriétaire ni le responsable de ses textes ; il n'en est ni le producteur ni l'inventeur. Quelle est la nature du *speech act* que permet de dire qu'il y a oeuvre? 3. Le rapport d'attribution. L'auteur est sans doute celui auquel on peut attribuer ce qui a été dit ou écrit. Mais l'attribution - même lorsqu'il s'agit d'un auteur connu - est le résultat d'opérations critiques complexes et rarements justifiées. Les incertitudes de l'*opus*. 4. La position de l'auteur. Position de l'auteur dans le livre (usage des emblemes ; fonctions des préfaces ; simulacres du scripteur, du récitant, du confident, du mémorialiste). Positions de l'auteur dans les différents types de discours (dans le discours philosophique, par exemple). Position de l'auteur dans un champ discursif (qu'est-ce que le fondateur d'une discipline? que peut signifier le 'retour à...' comme moment décisif dans la transformation d'un champ de discours?)" (FOUCAULT, 1969, p. 789-790) Já Giorgio Agamben, em *O autor como gesto*, reunido na coletânea *Profanações*, nos propõe uma leitura em que o lugar do autor é o mesmo do morto, o que não significa que ele esteja morto, mas parte do jogo, e do gesto, de um e de outro, da autoria e da morte, um dispositivo de linguagem presente no livro e no corpo.

^{vi} Para alguém como Clement Greenberg, tal distinção seria entre vanguarda e kitsch; em outras palavras: entre aquilo que entraria e aquilo que não entraria dentro de um museu.

^{vii} No Brasil, como exemplo, temos a discussão sobre o Estatuto da Família - Projeto de Lei PL 6583/2013, elaborado pelo Deputado Anderson Ferreira do PR-PE -, que de familiar não tem nada, para pessoas homossexuais sendo debatido no Congresso Nacional como se não estivessem lidando com aquilo que, por pressuposto, nem deveria ser colocado em discussão, pois estamos na realidade diante da questão de uma falta notória de direitos, mas que, por interesses próprios de alguns candidatos seguem sendo barrados continuamente; esses mesmos deputados, pertencentes, a maioria, à banca evangélica, trazem suas convicções religiosas para o exercício da prática política brasileira, legislando, desse modo, apenas para uma parte do eleitorado, deixando à míngua todos os outros. O artigo primeiro do PL contradiz o segundo, e vice-versa, pois diz "Art. 1. Esta Lei institui o Estatuto da Família e dispõe sobre os direitos da família, e as diretrizes das políticas públicas voltadas para valorização e apoio à entidade familiar" e parte do princípio, pelo menos neste primeiro momento, dos direitos familiares no termo geral, abrangendo todo e qualquer núcleo, seja ela composto ou não de filhos, com casais heterossexuais ou não -, mas logo depois, no artigo segundo, é desmentido quando lemos: "Art. 2. Para os fins desta Lei, define-se entidade familiar como o núcleo social formado a partir da união entre um *homem e uma mulher*, por meio de casamento ou união estável, ou ainda por comunidade formada por qualquer dos pais e seus descendentes", ou seja, a definição, para o autor do projeto, vem depois justamente para tirar os direitos já postos no artigo primeiro.

pode e deve ser publicado e registrado, não existe mais uma delimitação clara e específica sobre esses "espaços". O mesmo se passa com as obras de arte, haja vista que com a construção do primeiro museu - fundado em fins do século XVIII e início do XIX - o procedimento era conhecido por todos: o artista produzia sua obra e o museu a abrigava pela via do curador - e aqui Groys nos lembra da origem etimológica da palavra, vindo de *curare*, curar. O curador, mais que escolher quais obras merecem ou não ser expostas, repõe uma falta no próprio espectador substituindo-a pela exposição massiva dele próprio que se tornou curador da própria vida, em um círculo contínuo de autorrepresentação. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais os espectadores não gostem da chamada arte contemporânea, pois ela os coloca justamente em contato com a falta constitutiva de todos nós, com a não totalidade de nossos corpos - o que chega a ser irônico, pois é ela, a arte contemporânea, que consegue de maneira surpreendente - ou total, na linguagem de Boris Groys - abranger o maior número de pessoas possível, da mesma forma que as redes sociais. Para este filósofo, esse é o ponto de partida para o surgimento das instalações, pressupondo um espaço tornado público.

[...] hoy en día se considera que la instalación artística es una forma que permite al artista democratizar su arte, asumir responsabilidad pública, empezar a actuar en nombre de una cierta comunidad o incluso de la sociedad como totalidad. En este sentido, la emergencia de la instalación artística parece marcar el fin de la afirmación modernista sobre la autonomía y la soberanía. La decisión del artista de autorizar a la multitud de visitantes a entrar en el espacio de la obra se interpreta como una apertura democrática del espacio cerrado de la obra. Este espacio contenido parece transformarse en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación, el trabajo en red, la educación y demás. Pero este análisis de la práctica de la instalación tiende a pasar por alto el acto simbólico de privatización del espacio público de la exhibición que *antecede* al acto de abrir el espacio de la instalación a una comunidad de visitantes. [...] El visitante de la exhibición

permanece en su propio territorio en tanto dueño simbólico del espacio en el que las obras se ponen a disposición de su mirada y de su juicio. Por el contrario, el espacio de la instalación artística es, simbólicamente, propiedad privada del artista. Al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano. El visitante está aquí, en cierto modo, en territorio extranjero, en el exilio.^{viii}

O visitante se torna então um estrangeiro ao adentrar o espaço de uma instalação e perde sua posição dominante e seus sentidos construídos no decorrer do tempo: mais do que olhar as "obras", o visitante de uma instalação está lá para ser olhado, para de alguma maneira fazer parte da obra^{ix}. Em 2012, p. ex., o artista Nuno Ramos, junto com Eduardo Climachauska, realizou a exposição *O globo da morte de tudo*, na Galeria Anita Schwartz, na Gávea, onde no último dia fez-se uma destruição total: composta de prateleiras abarrotadas de objetos os mais diversos possíveis, desde livros até taças para champagne, e que perderiam a duração, o lugar específico e a forma recebida. Não era necessário fazer uma restauração nos objetos, eles não tinham mais uma função específica, pois seriam quebrados e novamente ficariam sem uso. Todos compareceram para ver justamente a destruição. E é isso o que ocorre também, só que em grau bastante elevado, nas redes sociais: cria-se um perfil na internet, presumindo-se ser o verdadeiro, mas que pode ser interrompido drasticamente por algo exterior, seja uma vingança por meio de uma foto, um copia e cola de uma conversa ou mesmo do compartilhamento de opiniões ferindo os di

^{viii} Ibid, p. 57-58.

^{ix} Pode-se encontrar tais questionamentos na obra de Hélio Oiticica, p. ex., quando este propõe que o visitante coloque suas capas e faça parte da obra - esta só acontece quando é manipulada e vestida, entrando de maneira radical contra a visão corrente de que não se pode tocar nem se aproximar das ditas obras de arte.

reitos humanos. Outra prática que se tornou pública, agora no ano de 2014, foi a realização de massacres humanos filmados e imediatamente postados on-line para que todos possam ver tudo nos mínimos detalhes. O Estado Islâmico - grupo reunindo muçulmanos ultrarradicais com uma visão distorcida sobre a religião islâmica a qual não se coaduna com a maioria dos outros fiéis - veste seus alvos, católicos e toda e qualquer pessoa que não pense como eles, de laranja, e, após um discurso explicativo, corta a cabeça das pessoas envolvidas. Tal feito entra em contradição com o que é pregado por seus seguidores: ao mesmo tempo que proíbem a reprodução de qualquer imagem do profeta Maomé, eles reproduzem o assassinato para todos terem acesso, pois o intuito é mesmo o de reproduzir. A estetização da política, como bem disse Walter Benjamin, culmina neste exato momento: na guerra.



Se o início simbólico do século XXI, como já dissemos no início, foi a imagem das torres gêmeas sendo destruídas, podemos afirmar que o início real deste século foi o medo provocado pelo "bug do milênio". As pessoas e empresas diziam que os sistemas computadorizados não iriam entender a mudança do ano de 1999 para o 2000 e do século XX para o XXI, pois estes mesmos sistemas eram programados para lerem somente datas de dois dígitos, ou seja, 1999 era lido como "19" e seu complemento. Como entraríamos em 2000, a leitura que seria feita, pensavam os alarmistas, seria de "19" mais "00", o que faria com que todos nós, ao invés de avançarmos para o novo século, retornaríamos para o início do XX. Voltaríamos para 1900 - sendo que a maior preocupação era de que o sistema financeiro entrasse em colapso, pois as aplicações iriam voltar ao começo, quem não devia mais, voltaria a dever e todas as cobranças viriam com um atraso de 100 anos. Estaríamos no ano 2000, mas teríamos de lidar com os fatos de 100 anos atrás - Walter Benjamin nem imaginava que sua teoria do *Angelus Novus* se encaixaria tão bem anos depois de sua morte -, o que nos colocou diante da possibilidade do fim do mundo de uma forma talvez superior ao de uma guerra^x.

^x Com o desenvolvimento das técnicas de combate, hoje, se tivermos uma terceira guerra mundial, o mundo pode realmente ter um fim, pois, com a criação da energia nuclear, pode-se não só dizimar um país - ou um inimigo específico -, mas toda e qualquer pessoa existente no mundo.

Analisando essa questão da iminência de um fim, Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski realizaram em fins de 2014 o Colóquio Internacional *Os mil nomes de gaia: do Antropoceno à Idade da Terra* no Rio de Janeiro^{xi} e para introduzir a questão publicaram o livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, pela Cultura e Barbárie, e é nele que lemos:

Toda essa floração disfórica [filmes, livros, documentários, videogames, blogs, músicas etc. que tratam de maneira catastrófica do fim do mundo] se dispõe na contracorrente do otimismo 'humanista' predominante nos três ou quatro últimos séculos da história do Ocidente. Ela prenuncia, se é que já não reflete, algo que parecia estar excluído do horizonte da história enquanto epopeia do Espírito: a ruína de nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada, uma queda que poderá arrastar consigo parcelas consideráveis da população humana. A começar, é claro, pelas massas miseráveis que vivem nos guetos e lixões geopolíticos do 'sistema mundial'; mas é da natureza do colapso iminente que ele atingirá a todos, de uma forma ou de outra. Por isso, não são apenas as sociedades que integram a civilização dominante, de matriz ocidental, cristã, capitalista-industrial, mas toda a espécie humana, a própria ideia de espécie humana, que está sendo interpelada pela crise - mesmo, portanto e sobretudo, aqueles tantos povos, culturas e sociedades que não estão na origem da dita crise. Isso para não falarmos nos muitos milhares de outras linhagens de viventes que se acham sob a ameaça de extinção, ou que já desapareceram da face da terra devido às modificações ambientais causadas pelas atividades 'humanas'.^{xii}

^{xi} No site <http://osmilnomesdegaia.eco.br> encontra-se um material diverso sobre o colóquio e no canal no Youtube do evento, <https://www.youtube.com/c/osmilnomesdegaia>, estão disponíveis os vídeos com as falas de todos os convidados: Eduardo Viveiros de Castro, Isabelle Stengers, Bruno Latour, Eduardo Sterzi, Alexandre Nodari entre outros.

^{xii} Cf. DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014. p. 12.

A questão central do livro é sobre como lidarmos com os efeitos da crise climática - e social - já vivenciada atualmente, em particular no Brasil, país onde obras faraônicas são feitas para geração de mais energia e de mais progresso, mas pagando o preço da dizimação de todo um sistema ecológico e da população indígena. A aceleração do nosso tempo - como dito anteriormente - encontra aqui seu mais extremo exemplo, pois

como dar conta do problema da atribuição, como falar em desvio da norma se a norma está mudando a cada ano? Mais quente e mais frio, mais seco e mais úmido, mais rápido e menos rápido, mais sensível e menos sensível, maior e menor refletividade, mais claro ou mais escuro. A instabilidade afeta o tempo, as quantidades, as qualidades, as próprias medidas e escalas em geral, e corrói também o espaço. Local e global se sobrepõem e se confundem: a elevação global do nível do mar não se reflete uniformemente em sua elevação local; as mudanças climáticas são um fenômeno global, mas os eventos extremos incidem a cada vez em um ponto diferente do planeta, tornando sua previsão e a prevenção de suas consequências cada vez mais difíceis. Tudo o que fazemos localmente tem consequências sobre o clima global, mas por outro lado nossas pequenas ações individuais de mitigação parecem não surtir qualquer efeito observável. Estamos presos, enfim, em um devir-louco generalizado das qualidades extensivas e intensivas que expressam o sistema biogeofísico da Terra.^{xiii}

^{xiii} Ibid, p. 25. Para uma análise mais detida sobre a noção de localidade e suas relações com a cultura e com a política, ver em BHABHA, Homi K. *The location of culture*. Londres: Routledge, 1994. E, também, ver logo mais adiante o primeiro capítulo desta dissertação.

Tudo está desconjuntado, a ordem desapareceu e a própria noção de norma é revista a cada momento, deixando o ser humano, *nós*^{xiv}, em uma encruzilhada, pois nós não sabemos onde estamos, em qual espaço estamos pisando, se pertencemos ou não a esse território, se somos estrangeiros ou não e se já estamos vivendo ou não o fim do mundo^{xv}: se a questão for positiva, então aquilo que chamamos de "nós" é o que restou do fim, fazendo com que tenhamos de assumir essa posição - ou seja, de que o mundo já acabou, ponto principal para se chegar a segunda etapa cujo início ainda não se deu - e começarmos a rearranjar os sentidos para vivermos o tempo depois do fim do mundo.



A literatura não passa incólume a esse emaranhado de questões reais a que somos expostos diariamente; e de alguma forma ela tenta, ao seu modo, não responder aos anseios de leitores vorazes por blockbusters e por narrativas de fácil deglutição, mas desestabilizar o leitor - à maneira das instalações artísticas -, tirando-o de sua posição de conforto e colocando-o à prova, confrontando-o não com a possibilidade do fim, mas com o próprio fim^{xvi}, para ele arrumar uma saída, um espaço e um tempo - relidos em chave catastrófica - necessários para o que ocorrerá depois do fim.

^{xiv} Sobre a implicação do sujeito, Viveiros de Castro e Déborah Danowski afirmam: "[...] o fim do mundo será tomado como algo que é necessariamente pensado a partir de um outro polo, um 'nós' que inclui o sujeito (sintático ou pragmático) do discurso sobre o fim. E chamaremos de 'humanidade' ou 'nós', a entidade para quem o mundo é mundo, ou melhor, *de quem* o mundo é mundo. [...] A questão de saber *quem é o 'nós'*, o que se entende por 'humano' ou 'pessoa' em *outros* coletivos consensualmente considerados (por '*nós*') como humanos, raramente é colocada, e de qualquer modo jamais ultrapassa o limite da espécie enquanto categoria taxonômica extensiva" (p. 33) Fazendo uma comparação com a língua francesa, p. ex., temos a diferença entre o "nous" e o "on" que fazem referência a um conjunto de pessoas, sendo que a primeira alternativa, o "nous", implica imediatamente o sujeito na questão, e o "on" trabalha com menor ênfase. Tal distinção não ocorre no português, apresentando somente o "nós".

^{xv} A questão se desdobra inteiramente no projeto do *Homo Sacer*, empreendido por Giorgio Agamben: aquela pessoa que pode ser morta e, por não ser de nenhum lugar e não ter importância para a lei, não acontecerá nada com quem ordenou a sua morte e até mesmo com quem a praticou. Em 1995, Agamben publica o primeiro volume, intitulado *Homo Sacer - Il potere sovrano e la nuda vita I* e, após quase 20 anos, termina sua empreitada em 2014 com *L'uso dei corpi. Homo Sacer, IV, 2*.

^{xvi} Para retornar ainda ao livro *Há mundo por vir?*, os dois filósofos, quando entram nesta questão, lembram a cena emblemática do filme *Matrix* de 1999, dos diretores Larry e Andy Wachowski, em que o personagem de Laurence Fishburne, o Morpheus, apresenta ao Néo, personagem de Keanu Reeves, às pílulas vermelha e azul. Néo tem de escolher qual das duas tomar, se a vermelha, que o revelará um outro mundo que não o seu, Zion, dominado por má

É uma literatura cujos personagens saem do controle emocional, já não são regidos por uma lei - sendo esta fincada no simbólico -, mas por um real dolorido e que nos faz em carne viva^{xvii}, que penetra em nossos corpos, mas não preenche os buracos, pelo contrário, deixa mais marcas e faz mais estragos. A escolha feita, então, nesta dissertação, foi pelos textos da escritora Veronica Stigger^{xviii}.

quinas e robôs, ou a pílula azul para continuar em seu mundo como até então ele conhecera, normal. Transportando a metáfora para a literatura, podemos dizer que uma certa literatura brasileira contemporânea pode ser vista como a pílula vermelha, aquela que nos mostrará o mundo depois do fim.

^{xvii} Para utilizarmos da metáfora recorrente de Raúl Antelo.

^{xviii} Gaúcha, formada (1994) em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com trabalho intitulado "Estética do exagero - o cinema de Peter Greenway" e orientado por Ivone Bentz; mestre (2000) em Semiótica pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com dissertação intitulada "Mitomorfose: a mitologia greco-romana na obra de Pablo Picasso" e orientada por Ivone Bentz; doutora (2005) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) com tese intitulada "Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp", com período sanduíche na Università degli Studi di Roma Tor Vergata, orientada respectivamente por Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves e Mario Perniola. Possui três pós-doutorados: um pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; outro pela Università degli Studi de Roma La Sapienza; e o último pela Universidade Estadual de Campinas. Suas pesquisas se centram nas seguintes questões: arte, mito e rito na modernidade, relação arte e literatura (palavra e imagem), vanguardas históricas europeias, modernismo brasileiro, Maria Martins, Flávio de Carvalho, Nuno Ramos etc. Sua estreia na literatura se deu em 2003 com a publicação de *O trágico e outras comédias* pela editora Angelus Novus de Portugal. No Brasil, a primeira edição deste livro se deu em 2004, pela editora 7Letras, e a segunda edição apareceu em 2007 pela mesma editora. Também em 2007 apareceu o livro *Gran Cabaret Demenzial*, pela editora Cosac Naify. Em 2010, foram publicados dois livros: o primeiro, *Dora e o Sol*, pela editora 34; e o segundo, *Os Anões*, pela Cosac Naify. Em 2011, publicou-se *Massamorda*, pela Dobra. Em 2012, *Delírios de Damasco* foi publicado pela editora Cultura e Barbárie; pela mesma editora, publicou-se *Minha Novela*. Em 2013, apareceu o livro *Opisanie Swiata*, pela Cosac Naify, e o *Sur*, traduzido por Gonzalo Aguilar, para a editora Grumo. Fora seus trabalhos literários, Veronica Stigger também atua no mundo das artes plásticas ao curar, em 2013, a exposição *Maria Martins: Metamorfoses*, dedicada às obras de Maria Martins, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujo catálogo publicou-se em 2013 pelo MAM-SP com o título de *Maria Martins: metamorfoses*. No mesmo ano, a autora elaborou um pequeno catálogo sobre as obras de Lasar Segall para a Coleção Grandes Pintores Brasileiros, da Folha de S. Paulo. Em colaboração com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, elaboraram o livro *Onde a onça bebe água*, para a editora do SESC São Carlos com o intuito de apresentar a teoria do perspectivismo ameríndio às crianças das escolas públicas daquela cidade. Foi escolhida por Nelson de Oliveira para constar no livro *Geração Zero Zero*, publicado pela editora Língua Geral em 2011, com o conto *Mancha*. O mesmo autor a escolheu para a coletânea *Todas as guerras*, de 2009, com o conto *2035*. Ainda sobre Maria Martins, Veronica escreveu o texto *Escritos de Maria Martins: 1958-65* para o livro organizado por Charles Cosac e publicado em 2010 pela Cosac Naify. Ganhou diversos prêmios em virtude de sua produção literária: eleita uma das 39 escritoras com menos de 39 anos mais promissoras da América Latina pela Bogotá39 em 2007; ganhadora do Programa Petrobrás Cultural de Criação Literária - e que foi o pontapé inicial para *Opisanie Swiata* em

Em *Opisanie Swiata*, livro analisado neste trabalho, o narrador de Veronica nos leva em uma viagem de um país desmembrado por anos de ocupação, a Polônia, até o Brasil, e é a partir dessa relação fragmentária que o primeiro capítulo, cujo nome é *Depois do fim do mundo: uma descrição*, é construído, o qual tem como eixos teóricos as análises de Georges Didi-Huberman, Jacques Lacan e Pierre Mabilley, quando estes se detêm sobre a relação entre olhar e olhado, sobre o que ocorre no sujeito quando ele olha para um espelho - ou para uma obra de arte, e o que tais questões podem se relacionar com a descrição do fim do mundo empreendida no livro de Stigger, levando em conta a tradução do título do livro se tratar justamente de uma "descrição do mundo". A viagem de Opalka, personagem polonês de *Opisanie Swiata*, é até a Amazônia, uma terra em constante mudança, em processo de vir a ser, vir a se transformar em algo ainda não conhecido e onde qualquer intervenção humana pode - e está - colocar a própria noção de humano e de futuro em questão em nome de um progresso que pode ele mesmo fazer um regresso no tempo, à maneira do bug do milênio. Nosso futuro será um retorno a um tempo regressivo onde não saberemos mais quem está no comando - se é que existirá um ser a comandar, pois, desde a morte de Deus por Nietzsche, o trono ficou vazio à espera incessante de alguém para liderar. Será esse o depois do fim do mundo?

2010; o Prêmio Maria Eugênia Franco da Associação Brasileiras de Críticos de Arte em 2013; o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte para a exposição *Maria Martins: metamorfoses* em 2013; o Prêmio Machado de Assis pela Fundação Biblioteca Nacional em 2013; o Prêmio São Paulo de Literatura para Autor Estreante Acima de 40 anos em 2014; o Prêmio Açorianos - Categoria Narrativa Longa, pelo livro *Opisanie Swiata*, em 2014; em 2014, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom na Categoria Romance; terceiro lugar no Prêmio Jabuti - Categoria Romance, por *Opisanie Swiata*, em 2014. Escritora assídua de diversos jornais pelo Brasil, já foi colunista do programa Entrelinhas pela TV Cultura. Sua obra já foi encenada em diversos locais, em especial na peça intitulada *Extraordinário Cotidiano*, em 2013, pelas companhias Súbita & Casca, com direção de Máira Lour, e elenco composto por Alexandre Zampier, Janaína Matter, João Filho e Francis Severino, realizado entre os dias 8 a 25 de agosto no Teatro Eva Herz na Livraria Cultura do Shopping Curitiba. Em 2007, seu livro *Gran Cabaret Demenzial* foi tema do Teatro do Livro, dirigido por Laerte Kérsimov, quando foi realizado também o curta-metragem *Tristeza e Isidora*. Em 2013, escreveu a dramaturgia de *Salta!*, peça dirigida por Verônica Veloso, que estreou em janeiro de 2014 em São Paulo, para a Mostra SESC de Artes. Nas artes visuais, elaborou uma intervenção urbana chamada *Pré-histórias 2*, em 2010, para a Mostra SESC de Artes, com frases coladas em tapumes de uma unidade em construção, participou com *Next Tweet* para a Tuituratura em 2013, e com a obra *Menos um*, concebida especialmente para a *Frestas - Trienal de Artes*, realizada pelo SESC Sorocaba em 2014. No Facebook, pode ser encontrada em <https://www.facebook.com/veronica.stigger.9?fref=ts> e participa constantemente no Twitter em <https://twitter.com/veronicastigger>.

O segundo capítulo, intitulado *A nossa perda constitutiva*, continuamos a abordar as análises inseridas no texto *Miroirs*, de Pierre Mabilly, comparando-o com dois livros da literatura brasileira contemporânea. São eles: *Luzes de emergência se acenderão automaticamente*, de Luisa Geisler, e *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias. Nos dois temos a perda como núcleo central das narrativas e ambas fazem seus personagens repensarem suas vidas, seus modos de existência no mundo e, também, se confrontarem com a finitude do ser. Em Geisler, quando o melhor amigo de Henrique entra em coma sem mais esperanças de retornar a este mundo, a vida deste entra em uma espiral de novos acontecimentos, novos sentimentos - até então impossíveis de serem pensados, e a alternativa encontrada pelo personagem é escrever cartas para esse amigo com o intuito de ele participar ativamente da vida social ao seu redor, para que, quando acordar, não perca nenhum acontecimento passado, mas, para um corpo desacordado em uma maca de hospital, não servirá para nada, apenas pode servir como uma luz de emergência indicando o caminho diferente para Henrique seguir, levando-o até Dane. Em Ricardo Lísias, quando seu melhor amigo comete suicídio, a vida de Ricardo Lísias - o personagem do livro - desmorona completamente e ele começa a sofrer no próprio corpo os efeitos da perda repentina de seu melhor amigo. Não sabe como lidar com esse buraco feito em seu próprio corpo, precisa tomar remédios para dormir, pois fica dias e dias sem pregar os olhos, corre desesperadamente pelas ruas, grita com as pessoas, perde completamente os vínculos sociais com a família e sai, sem pudores, xingando a torto e a direito todos em seu caminho. O céu, para Lísias, não foi feito somente para os que morreram de forma *natural*, mas também, e sobretudo, para os suicidas, aqueles cuja escolha foi não fazer mais parte *deste* mundo e foram tentar uma nova possibilidade de existência no *outro* mundo, ou seja lá qual nome se deseja dar a esse depois do fim.

No terceiro capítulo, cujo título é *De Bopp a Raul Bopp*, apresentamos uma reflexão sobre outro grande personagem de *Opisanie Swiata*, o brasileiro Bopp. Este encontra Opalka antes de eles pegarem o trem a caminho do navio que os levariam ao Brasil. A relação tecida é entre Bopp, o personagem, e Raul Bopp, escritor e também um eterno viajante. Participou da Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo, e autor de *Cobra Norato*, uma viagem rumo às terras do sem-fim em busca da filha da rainha Luzia e, para tal feito, transforma-se em diversos outros e veste a pele de mais outros. No final da vida de Raul Bopp, ele abandona o fazer literário e vai ser diplomata no Oriente; é lá

onde ele escreve uma espécie de roteiro de viagem, *Coisas do Oriente*, cuja reflexão é feita a partir das transformações sofridas ao longo dos anos sobre o continente africano. Ele já havia visitado anos antes, mas, na segunda vez, afirma que a civilização e o progresso devastaram toda a imagem que tinha da África, deixando o nativo à margem dentro de seu próprio território, sem saber também a qual lugar pertencer, ficando em um limbo. De maneira coincidente, em *Opisanie Swiata*, faz-se o mesmo questionamento ao se chegar, pela segunda vez, à selva amazônica e Bopp se sentir estrangeiro em seu país. O estranhamento entre o elemento local e estrangeiro acontece também na própria narrativa stiggeriana quando ela se utiliza de trechos inteiros da fortuna crítica sobre a poesia e a vida de Raul Bopp, apropriando-se de um texto alheio como se fosse seu, misturando as vozes, colocando por terra a noção de origem e de território, pois tudo é trabalhado de forma conjunta, não para dar uma unidade, mas para espalhar significados e sentidos que serão construídos com a leitura de cada um. Veronica Stigger trabalhou essa relação também no texto *Olhar à margem, olhar a margem*, em que analisa a obra de Lasar Segall e o classifica também como um artista à margem, pois vem da Lituânia, escolhe o Brasil e aqui transforma seu próprio corpo e suas obras a partir do ponto de vista de um brasileiro. A leitura dos modernistas sobre o elemento estrangeiro foi bem feita por Oswald de Andrade quando este, no *Manifesto Antropófago*, afirma ser só aquilo que não é nosso, que nos é estranho, alheio a nossa vontade, o que realmente interessa. Essa é a nova lei do homem e, por consequência, do antropófago. É uma leitura, feita em chave contemporânea-antropofágica, e presente em *Opisanie Swiata*.

No quarto e último capítulo, *A metamorfose como procedimento de leitura*, analisam-se os diversos acontecimentos de transformação corporal durante a viagem da Polônia até o Brasil. Indo além da leitura de que toda viagem já é um deslocamento no espaço e no tempo e, portanto, muda o sujeito, pois possibilita a aquisição de um novo ponto de vista sobre sua terra de origem, a mudança aqui analisada se dá dentro do próprio corpo, como no caso de Priscila. Ela entra no trem com um pote e quando este cai no chão e ela sofre uma picada da aranha Maria Antonieta, uma tarântula, o veneno fará com que ela perca completamente o domínio sobre seu próprio corpo, sobre seus movimentos e saia do vagão percorrendo todo o trem como se fosse uma aranha. Ela vestiu a pele de aranha - assim como em *Cobra Norato*, de Raul Bopp, dito logo anteriormente. Todos ali eram estrangeiros e, portanto, também deveriam assumir a posição de uma outra persona com uma outra língua, para se fazerem entender - o que nem sempre

dava certo, haja vista que, junto com Bopp estava Opalka, falante de polonês, um russo e uma italiana. Essa confusão também foi lida por Georges Bataille, na revista *Documents*, número 6, de 1929, no verbete dedicado à metamorfose e onde ele afirma que a metamorfose é como uma necessidade violenta confundindo-se com nossas necessidades animais, ou seja, dentro de cada um de nós existe um animal e um humano em vias de se transformar a qualquer momento, a partir de um fato ou acontecimento exterior - como a picada da aranha, em Priscila, a perda de um amigo como iminência do fim em Ricardo Lísias e Luisa Geisler, a procura pela filha da rainha Luzia, em Raul Bopp, a fuga da Polônia devido à guerra próxima, em Witold Gombrowicz, a vontade louca de descobrir o que ocorreu realmente com o antropólogo americano Buell Quain, outro suicida, e refazer sua trajetória para tentar criar um sentido possível a essa vida, em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, e o pedido do filho de Opalka para que ele volte imediatamente ao Brasil para vê-lo antes de morrer, em *Opisanie Swiata*.

A conclusão - ou o quinto capítulo - parte do pressuposto de que toda tentativa de concluir e de totalizar uma questão se torna falha na medida em que sempre haverá um elemento novo, e até então desconhecido, a mudar as regras do jogo e a reinterpretar a série construída. Assim, a conclusão se mostra como mais um capítulo, cujo título, *A viagem do fim (ou um eterno recomeço)*, traz nele mesmo uma retomada para um fim sempre em vias de acontecer e reacontecer.

Como anexo à dissertação, encontra-se um capítulo extra do livro *Opisanie Swiata*. Sendo todo fim ilusório, o próprio "fim" da narrativa estende-se para fora do livro, em um suplemento que Veronica Stigger só tornou público em fins de 2014, no Museu de Arte do Rio (MAR), do Rio de Janeiro. O título, *A Ópera*, narra o espetáculo artístico feito no navio e onde participaram diversos personagens do livro - nenhum ligado ao mundo operístico. Deram à ópera o título de *Depois do fim do mundo*; um mundo onde eles pensavam que tudo já estaria acabado, a água, a comida, a Amazônia, e os poucos sobreviventes agonizariam em um inferno ignorante de sua própria condição infernal. Entendemos que o livro *Opisanie Swiata* de Veronica Stigger é ele mesmo uma espécie de descrição do mundo depois de seu término - já que a Polônia, logo depois da saída de Opalka, será destruída devido às guerras subsequentes, forçando o personagem a deixar para trás o velho mundo; ao chegar, porém, na América, vista até então com o deslumbramento do Novo Mundo, Opalka não reconhecerá mais a Amazônia a qual conhecera anos antes, pois ela também mudou e sofreu as consequências

do progresso. A perda está implicitamente ligada nessas questões - a perda do filho pelo pai, do território de origem, do velho mundo etc. - e é por isso que resolvemos analisar os outros dois autores brasileiros contemporâneos citados logo acima, pois também abordam a perda como uma revisão de conceitos, sentimentos e vivências, mas não se limita somente a esses dois casos brasileiros, pois em um autor polonês como Witold Gombrowicz, por exemplo, a viagem da Polônia para Buenos Aires acontece na sua própria vida e também em seu fazer literário com o livro *Transatlântico*; nele, podemos encontrar uma leitura da Polônia a partir de um ponto de vista vindo da América Latina e de alguém longe de seu território, em uma espécie de deslocamento.

É esse entrelaçamento de vozes que você, leitor, lerá a partir de agora. Bem-vindo ao Depois do fim do mundo, a *Opisanie Swiata* de Veronica Stigger.

1. Depois do fim do mundo: uma descrição.

Em *Opisanie Swiata*, primeiro romance da escritora brasileira Veronica Stigger, a viagem é feita de modo que, mais do que um deslocamento no espaço e no tempo dos personagens, o próprio leitor possa se colocar à prova e aceitar o convite para entrar no navio e na história que está para ser narrada; assim, à medida que avançamos na leitura, podemos sair dela diferentes de quando demos início à experiência da viagem. Logo na abertura da narrativa, Bopp e Opalka são apresentados e se conhecem de uma maneira atabalhoada - e assim será a relação dos dois durante todo o percurso. Ambos estão em Varsóvia, capital da Polônia, por volta dos anos de 1930, e se encontram na estação de trem que os levaria até o porto onde pudessem pegar o navio em direção ao Brasil. Opalka está sentado, lendo o seu jornal, quando, ao longe, aparece um homem carregando, desastradamente, quatro malas,

[...] duas em cada uma das mãos e duas debaixo dos braços truncudos. Ao ver Opalka sentado num dos bancos da estação, lendo compenetrado o jornal, sorriu feliz. Acelerou o passinho, tropeçou na barra do quimono e se espatifou no chão a apenas alguns passos do branco.¹

Bopp era uma figura estranha, diferente, e, por ter viajado a diversos lugares do mundo, já tinha experimentado e vivenciado coisas por demais, o que, por um lado, lhe dava um certo despojamento perante os acontecimentos, por outro, parecia lidar como se fosse uma criança, como se enxergasse de modo infantil o mundo ao seu redor. É assim que acontece o primeiro diálogo entre os dois; como ainda não sabiam possuir uma língua em comum, o português, se comunicavam em polônês.

¹ Cf. STIGGER, Veronica. How to be happy in Warsaw. In: _____. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 23.

Opalka espiou mais uma vez por cima do jornal e lá estava o tipo em pé, segurando uma faca numa mão e uma maçã, como se fosse um troféu, na outra. Ele se sentou a seu lado e, antes de comer, virou-se para Opalka e lhe perguntou em polonês: - Posso ajudá-lo? Ao que o outro, tirando mais uma vez os olhos do jornal, disse, também em polonês: - Como? O tipo franziu a testa, oferecendo a maçã para Opalka e repetiu: - Posso ajudá-lo? Opalka abaixou o jornal, encarou o tipo e respondeu, também em polonês: - Desculpe. Mas creio não tê-lo entendido.²

A comunicação se dá de uma forma travada, pois os dois tentam se entender, mas um não consegue transmitir claramente ao outro o que quer dizer, como se o fato de Bopp falar em outra língua, que não a sua, impedisse a compreensão de um estrangeiro, no caso Opalka, polonês, ou, indo mais além, como se fosse uma criança dando os primeiros balbucios tentando se fazer entender para os adultos.

O procedimento utilizado pelos dois personagens tem suas ressonâncias no denominado Teatro do Absurdo, termo criado pelo húngaro Martin Esslin em 1961, em que a natureza ganha uma abordagem diferente, não toda, em que a palavra dita não é mais totalizante e não produz mais uma realidade concreta e absoluta, focalizando, pelo contrário, o sem sentido da vida; para isso, as histórias são as mais estapafúrdias possíveis, como em *Esperando Godot*, do irlandês Samuel Beckett, cujos diálogos entre Vladimir e Estragon definem a vida de ambos os personagens, as duas pessoas à espera de um ser chamado Godot, o qual nunca chega e nunca chegará. Os diálogos curtos os quais, mesmo não fazendo algum sentido para o leitor, por repetir as mesmas frases e retornar ao mesmo ponto, contribuem para que os dois tenham uma perspectiva na vida - é neste momento que a religião ganha força, pois a crença em um ser superior é de uma certa maneira uma forma de dar um sentido ao sem sentido do cotidiano e das vidas das pessoas, dirimindo as possíveis dúvidas que venham a surgir e criando uma espera coletiva pela revelação divina - a volta do messias, simbolizado na peça por Godot, e que pode assumir diversos papéis, como o de um pai, criador e dissipador das leis.

² Ibid, p. 25.

É o que ocorre quando Estragon repetidas vezes pede para irem embora, mas Vladimir diz que "a gente não pode. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot."³ É a espera incessante levada ao extremo e que, quando chegamos ao término da história, não encontramos ninguém, pois não há alguém para se esperar, pois o sentido se constrói na própria espera, sem objetivo.

Abrindo ainda mais a leitura, podemos nos encaminhar para a peça *Ubu Roi* do francês Alfred Jarry e nela ver um desdobramento da noção de *nonsense* que está em *Godot*, em Stigger, mas também em um autor como Franz Kafka o qual, ao escrever livros como *O Castelo*, em que o Agrimensor K. tenta de todas as formas chegar ao topo da montanha, mas, para isso, terá de passar por inúmeros lugares, conversar com diversas pessoas que trabalham para o castelo, mas o tempo passa e K. figura de um lado a outro, vagando sem saber se chegará algum dia a adentrar o recinto - a burocracia e a espera se tornam obstáculos intransponíveis - e mesmo os limites do espaço não ficam claros para ele na medida em que tudo pode ser "o castelo", todos os arredores do estabelecimento podem ser e pertencem ao ambiente que fica, ironicamente, em cima, no topo. É este o conflito instaurado logo no começo da história quando o filho do castelão afirma peremptoriamente:

- Esta aldeia é propriedade do castelo, quem fica ou pernoita aqui de certa forma fica ou pernoita no castelo. Ninguém pode fazer isso sem a permissão do conde. Mas o senhor não tem essa permissão, ou pelo menos não a apresentou.⁴

³ Cf. BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 29.

⁴ Cf. KAFKA, Franz. *Chegada*. In: _____. *O Castelo*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 7.

K. precisa de um comprovante para poder estar ali - a lei precisa ser instaurada para que ele possa, legitimamente, pertencer àquele lugar e ali dar continuidade ao seu trabalho de agrimensor, afinal era para essa finalidade que ele se encontrava nos arredores do castelo, mas sem a permissão em mãos, escrita, de que pode estar no castelo, não é bem-vindo naquele lugar, abrindo, assim, uma ambivalência em K., pois ele está e não está, ao mesmo tempo, no castelo, que abarca toda uma vila em sua volta. Por não pertencer àquele lugar, por não residir nos arredores do castelo do conde de Westwest, ele automaticamente não pode continuar ali, apenas com uma permissão escrita que dê a ele a legitimidade, caso contrário ele terá "[...] maneiras de vagabundo".⁵ O lugar inexistente para K. também se apresenta na peça de Jarry, principalmente quando lemos, no programa editado pela revista *La Critique* para o *Théâtre de L'Oeuvre* e distribuída aos espectadores no dia da estreia:

Depois de preludiado por uma música com metais em número excessivo para formarem menos que uma fanfarra, exatamente o que os alemães chamam de 'banda militar', a cortina se abre revelando um cenário que pretende representar Lugar Nenhum, com árvores ao pé das camas, neve branca num céu muito azul, mais ainda porque a ação se passa na Polônia, país lendário e desmembrado o suficiente para ser este Lugar Nenhum ou, pelo menos, de acordo com uma verossímil etimologia franco-grega, bem longe, um algum lugar interrogativo. [...] Lugar Nenhum fica em toda parte e, antes de mais nada, o país onde nos encontramos. É por essa razão que Ubu fala francês. [...] O senhor Ubu é um ser ignóbil, e por isso ele (por baixo) lembra a todos nós.⁶

⁵ KAFKA, op. cit., p. 8.

⁶ Cf. JARRY, Alfred. Outra apresentação de *Ubu Rei*. In: _____. *Ubu Rei*. Trad. de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p. 33.

O Lugar Nenhum da Polônia se dá pelo seu constante desmembramento, enquanto país, pela Alemanha e pela Rússia, conseguindo sua independência no final da Primeira Guerra Mundial; fato que duraria pouco, pois, com o início da Segunda Guerra, a Polônia foi novamente invadida pelos alemães, liderados por Hitler, e pela União Soviética. Este lugar encenado em *Ubu Roi*, por ser nenhum lugar, pode, pelo contrário, assumir diversos outros lugares, sem denominação, sem uma palavra para definir, um lugar interrogativo onde as questões surgem a cada instante, como em *Opisanie Swiata*, a qual também começa na Polônia e com um personagem polonês, Opalka. O título do livro, cujo significado é "descrição do mundo", nos dá também essa imagem de um Lugar Nenhum, pois nos deparamos com uma descrição do mundo inteiro, e não de um país em específico com uma língua específica. Os personagens dessa descrição também não pertencem a um único país, ocorrendo uma mistura entre alemães, brasileiros, poloneses, uruguaios, italianos etc. Todos eles esperam chegar na Amazônia, todos eles estão em um navio vagando por terra nenhuma, tendo somente o oceano como um espaço flutuante. Michel Foucault, em carta a um amigo no dia 22 de novembro de 1958, ao comentar sobre a peça de Jarry, afirma:

Tu sais qu'Ubu se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part. Je suis en prison : c'est-à-dire de l'autre côté, mais qui est le pire. En dehors : impossible d'entrer ; écorché aux grilles, la tête à peine passée, juste de quoi, voir les autres dedans, qui tournent en rond. Un signe, ils sont déjà plus loin, on ne peut rien pour eux, sauf les guetter au prochain passage et préparer un sourire. Mais entre-temps, ils ont reçu un coup de pied et n'ont plus la force ou le courage de répondre. Ce sourire n'est pas perdu, un autre le prend pour lui et l'emporte cette fois. De la Vistule montent des nuages sans arrêt. On ne sait plus ce qu'est la lumière. On me loge dans un palace socialiste. Je travaille à ma 'Folie' qui risque dans ce dévidage du délire de devenir un peu trop ce qu'elle a toujours prétendu être.⁷

⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I: 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994, p. 22.

Em 1958, Foucault se encontrava em Varsóvia - depois de largar o posto de professor de psicologia na Universidade de Lille - para abrir o Centro de Civilização Francesa na Polônia; o sentimento de encarceramento do escritor se dá por duas maneiras: ele já havia iniciado seus estudos sobre a loucura - o qual ganharia volume com a sua tese de doutorado em 1960 - e o próprio sentimento de prisão sentido pelo louco dentro do próprio corpo e fora dele com todos os julgamentos sofridos, e também quando o chefe de polícia Gomulka toma conhecimento do teor dos estudos que o autor francês empreendia e ordena-o que deixe imediatamente a Polônia. Anos mais tarde, precisamente em fins de 1966, o mesmo autor escreve dois ensaios em que retorna ao conceito de *nulle part* agora trazendo-o à tona sob o prisma da utopia e do corpo. Por mais que se tente, não se pode deixar o corpo em algum lugar e sair vagando sem ele; estamos condenados a sempre levá-lo, pois não podemos nos mover sem ele, e a sempre com ele ter uma relação de pertencimento, pois só existimos na medida em que ele nos contém.

Non pas que je sois par lui cloué sur place - puisque après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux *le 'bouger', le 'remuer'*, le changer de place -, seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous me couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps.⁸

⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. Le corps utopique. In: _____. *Le corps utopique, les hétérotopies*. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 7.

A utopia, pelo contrário, é o lugar fora de todos os lugares, o espaço sem espaço, a *nulle part* de que falávamos logo antes com Alfred Jarry, e onde o próprio corpo ficaria sem corpo, em uma impossibilidade de existência, deixando, assim, a morte imperar como conceito latente da utopia, e por isso o título do ensaio foucaultiano nos remete à "ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper"⁹, e também porque um "corpo utópico" seria somente realizável com o fim de algum dos dois elementos; para isso, Foucault vai até a civilização egípcia, com o costume de mumificar os mortos para que eles continuem existindo em algum outro lugar, cujo procedimento se resumia em colocar diversos bens, caros ao morto, para assim chegar a esse outro local e obter a mesma qualidade de vida, com seus bens e suas posses. Por isso que quanto mais cheia de ouro for uma múmia, mais rica ela será na outra vida e um melhor lugar será destinado a ela.

Mais il y a aussi une utopie que est faite pour effacer les corps. Cette utopie, c'est le pays des morts, ce sont les grandes cités utopiques que nous a laissées la civilisation égyptienne. Les momies, après tout, qu'est-ce-que c'est? C'est l'utopie du corps nié et transfiguré. La momie, c'est le grand corps utopique qui persiste à travers le temps.¹⁰

Através do tempo pelo outro grande mito designado à utopia, a alma, base da história ocidental e também de grande parte da religião, pois é quando o corpo, a carcaça sem lugar, repousa, que a alma pode sair, escapar, e vagar por todos os lugares enquanto acontece o sonho - também este realizável em um lugar sem lugar - como um fantasma sem a consistência da pele aprisionada ao corpo, pois no final ela tem de vol

⁹ Ibid, p. 7.

¹⁰ Ibid, p. 8.

tar ao corpo, diferentemente da prisão a que se referia Michel Foucault ao afirmar ser impossível de se entrar nela; aqui, o fantasma da alma sai quando sonhamos, mas retorna e sobrevive mesmo "[...] quand je meurs."¹¹ A alma da múmia, p. ex., continuará a existir mesmo com a morte do corpo o qual passará a ter um lugar específico e uma lápide com a inscrição de sua procedência; passará a ocupar um lugar deixando de ser da *nulle part*, ou seja, somente a partir da morte o corpo passará a ter uma localização, no cemitério, na chamada casa dos mortos¹². Se o corpo ocupa Lugar Nenhum, recebendo no final a sua aparição permanente, a questão a se colocar, então, é sobre o estatuto do corpo antes desse fim, como ele é realizável, como acontece, como "je fais corps", segundo Foucault. Já na parte final do *Le Corps Utopique*, e talvez ressonando a teoria lacaniana do espelho de 1936, o autor da *Histoire de la Folie* afirma, sobre o espaço temporal entre o nascimento e a morte:

Le corps, fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs, et encore, d'une façon fragmentaire. Est-ce que vraiment j'ai besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible? Et puis, ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable ; rien n'est moins chose que lui ; il

¹¹ Ibid, p. 9.

¹² O mesmo autor, em seu texto *Les hétérotopies*, se detém novamente no tema dos despojos deixados pelos mortos e da própria mudança de localização dos cemitérios até Napoleão III. Afirma ele então: "D'un autre côté, tous ces squelettes, toutes ces petites boîtes, tous ces cercueils, toutes ces tombes, tous ces cimetières ont été mis à part ; on les a mis hors de la ville, à la limite de la cité, comme si c'était en même temps un centre et un lieu d'infection et, en quelque sorte, de contagion de la mort. Mais tout ceci n'est passé - il ne faut pas l'oublier - qu'au XIX^e siècle, et même dans le cours du Second Empire. C'est sous Napoléon III, en effet, que les grands cimetières parisiens ont été organisés à la limite des villes. Il faudrait aussi citer - et là on aurait en quelque sorte une surdétermination de l'hétérotopie - les cimetières pour tuberculeux ; je pense à ce merveilleux cimetière de Menton, dans lequel ont été couchés les grands tuberculeux qui étaient venus, à la fin du XIX^e siècle, se reposer et mourir sur la Côte d'Azur : autre hétérotopie." (FOUCAULT, 1966, p. 23-24) O conceito de heterotopia, analisado pelo autor francês, será discutido logo a seguir neste mesmo capítulo.

court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistance par toutes mes intentions.¹³

A questão será logo depois respondida pelo mesmo autor:

Non, vraiment, il n'est pas besoin de magie ni de fêerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un *corps*. Toutes ces utopies par lesquelles j'esquivais mon corps, elles avaient tout simplement leurs modèle et leur point premier d'application, elles avaient leur lieu d'origine dans mon corps lui-même. J'avais bien tort, tout à l'heure, de dire que les utopies étaient tournées contre le corps et destinées à l'effacer : elles sont nées du corps lui-même et se sont peut-être ensuite retournées contre lui.¹⁴

Aqui pode-se imaginar a utopia como sendo uma imagem a partir da qual, por mais que possa nascer no corpo, se esvai e pode retornar quando nos olhamos no espelho. A imagem refletida também nos olha e nos comunica - mesmo se o corpo estiver morto, retornando, aqui, à mumificação relatada por Foucault, mas também, indo mais além no tempo, no livro *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, de Georges

¹³ FOUCAULT, op. cit., p. 11. A dialética visível x invisível ganha enorme relevância dentro da escrita de Veronica Stigger, principalmente em seus livros de contos, quando cria narrativas cujas personagens não conseguem se olhar e, por isso, não conseguem se colocar no lugar do outro, muito menos sentir qualquer tipo de compaixão para com qualquer outra pessoa. Exemplos são inúmeros: as pessoas que lincham o casal de anões pelo simples fato de ele furar a fila; a mãe que estrangula a filha com um pedaço de barbante; o namorado que não se dá conta de que a namorada está perdendo as partes do corpo durante um passeio e da mãe que, ao receber a filha em casa também não consegue ver o desmembramento do seu corpo; e Josefina que aceita o convite de uma amiga para ir ao teatro, mesmo não gostando, mas, como o ator fica nu, sentam-se na primeira fileira. Tal ator, porém, em uma das cenas, corta sua cabeça com uma espada e todos na plateia pensam fazer parte da encenação, inclusive sua amiga. Este conto, *No Teatro*, será analisado páginas adiante.

¹⁴ FOUCAULT, op. cit., p. 11-12.

Didi-Huberman, precisamente no segundo capítulo, quando a dualidade entre o volume criado pela tumba e pelo caixão e o consequente esvaziamento da alma, pois a imagem que retorna se faz de forma diferida e não mais se coaduna com aquela encontrada no espelho, cujo retorno reflete o que está defronte a ele. Ao olharmos para o túmulo, em contrapartida, a imagem vista pode incomodar os sentidos preestabelecidos, pois mostra justamente aquilo que não se quer ver, mas será o lugar sem lugar final, a *nulle part*.

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago - e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente - na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido.¹⁵

Esta percepção atualiza a teoria, tão cara a um autor como Didi-Huberman, de Jacques Lacan sobre o estádio do espelho, logo no início dos seus estudos em psicanálise. Este propõe, em 1936, a formação do sujeito a partir do momento da experiência do olhar no espelho e a imagem refletida fazer a unificação dos membros do corpo - antes vistos separadamente como não fazendo parte de um todo - e também da própria imagem, criando, assim, e só a partir desse momento, a integridade da imagem do corpo.

¹⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 38.

Cet acte, en effet, loin de s'épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l'inanité de l'image, rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets, qui se tiennent à ses côtés. Cet événement peut se produire [...] depuis l'âge de six mois, et sa répétition a souvent arrêté notre méditation devant le spectacle saisissant d'un nourrisson devant le miroir, qui n'a pas encore la maîtrise de la marche, voire de la station debout, mais qui, tout embrassé qu'il est par quelque soutien humain ou artificiel [...] surmonte en un affairément jubilatoire les entraves de cet appui, puis suspendre son attitude en une position plus ou moins penchée, et ramener, pour le fixer, un aspect instantané de l'image.¹⁶

Para a criança tal acontecimento não se dá de maneira lógica, pois ela não acredita naquilo que está a enxergar e precisa de uma comprovação de que realmente o reflexo que está a ver é a imagem que ela "faz"; para tal feito, precisa fazer gestos defronte da lâmina, a qual repetirá de igual maneira tudo o que ela fizer. O problema se instaura, para Lacan, na estrutura ontológica, e paranoica, do mundo humano, inserindo-se decisivamente no meio termo entre a criança e o espelho; nesta cisão entre um e outro, inside o "adulto" fazendo com que aquela imagem se transforme no próprio sujeito, daí o termo paranoico, pois, quando isso acontece, o sujeito vai tentar de todas as formas possíveis e impossíveis se adequar ao que ele mesmo *quer* ver diante de si no espelho. Foucault faz um *pas au-delà* na teoria lacaniana ao retornar aos gregos para tentar ler, no período de Homero, a relação que se tinha com as partes do corpo e a imagem formada pela unidade dos membros; depois de pesquisar sobre tal feito, o autor afirma não existir um corpo ao dizer, ainda no *Le corps utopique*:

¹⁶ Cf. LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Disponível em: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/miroir.htm>

Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon plus étrange encore, les Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie, sous les murs défendus par Hector et ses compagnons, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants au-dessus des têtes : il n'y avait pas de corps. Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. C'est ce cadavre, par conséquent, c'est le cadavre et c'est le miroir qui nous enseignent (enfin, qui ont enseigné aux Grecs et qui enseignent maintenant aux enfants) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids ; bref, que le corps occupe un lieu. C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps ; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture - qui est maintenant pour nous scellée - cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps. C'est grâce à eux, c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie.¹⁷

É o cadáver o primeiro a dar a imagem concreta e unificada do corpo, quando não há mais vida dentro daquela carcaça, perdendo o volume de um lado, pois se torna vazia, mas ganhando volume de outro, pois vai ficar confinada no cemitério e dentro de um caixão, para utilizarmos dos questionamento de Didi-Huberman. Voltando, porém, a um precursor dessa teoria, analisaremos as reflexões feitas por Pierre

¹⁷ FOUCAULT, op. cit., p. 15-16.

Mabille na revista *Minotaure* em 1938 sobre as relações empreendidas pelo sujeito diante de seu duplo refletido, o que pode mais uma vez nos levar de volta ao Brasil e à Amazônia para vermos que nesta floresta em constante mudança se transformar no espelho de Opalka. Com efeito, Raúl Antelo trabalha a teoria de Mabille em diálogo com quatro ensaios precedentes a ele, os quais, para o autor, são de extrema importância na compreensão das novas relações entre arte e vida empreendidas no ensaio para a *Minotaure*. Antelo, então, afirma:

Ese ensayo, 'Espejos', es fruto de un debate que, a grandes líneas, podríamos decir que se remonta a 1936, año de otros cuatro ensayos luminosos, 'Narrar o describir' de Lukács, 'Función, norma y valor estéticos como hechos sociales' de Jan Mukarovsky, el ensayo sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin y la primera versión de la reflexión lacaniana sobre el estadio del espejo, presentada, inicialmente, en el congreso de Marienbad, en julio de 1936. En el esquema de su antimodernismo confeso, Lukács propone pensar la literatura a partir de una forma del pasado, la novela. Mukarovsky, en cambio, intenta aislar, de acuerdo con los esquemas funcionales, la especificidad de lo poético y, también, de la problemática del valor. Benjamin investiga de qué modo la cuestión del valor es afectada por la reproducción serial y por la desaparición del original, al tiempo que Lacan deja asentada una conceptualización que no descansa más en la identificación constituida e imaginada sino, por el contrario, en una identificación constitutiva e imaginaria. El ensayo de Mabille, ilustrado por fotografías de Raoul Ubac, que más tarde servirán de estímulos a la teoría del inconsciente óptico de Rosalind Krauss, lleva al plano de la reflexión artística algunas de estas hipótesis en debate por aquellos años.¹⁸

¹⁸ Cf. ANTELO, Raúl. Espejos. In: _____. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006. p. 111.

Todos os textos citados por Raúl na passagem de *Maria con Marcel* de algum modo abordam a questão da imagem e o que dela se atribui ao leitor em Lukács e Makarovsky e ao espectador em Benjamin e Lacan, pois o estatuto do sujeito enquanto uma completude, enquanto uma integridade, ou seja, enquanto uma unidade inteira, se perde no seu reflexo no espelho, uma espécie de nenhum lugar, posto que a identificação de tal sujeito não é mais constituída e imaginada, mas sim constitutiva e imaginária; sendo assim, não é a partir de objetos - e imagens - exteriores ao sujeito que montaremos, como em um quebra-cabeça, aquilo que a imagem está me dizendo para fazer e parecer, mas sim a partir de dentro, do próprio corpo imaginário.

É assim, então, que Mabilille inicia sua reflexão, afirmando que

Les miroirs, dans le mystère de leurs surfaces polies semblables à des eaux calmes solides, évoquent des problèmes fondamentaux : l'identité du moi, les caractères de la réalité. Devant la glace, l'animal ne croit pas à une image virtuelle encore moins à son reflet. Il voit un survenant sollicité aussitôt pour le jeu ou la lutte. La confiance animale à l'égard des sens est telle que l'hypothèse d'une illusion n'effleure pas son cerveau. Le heurt contre le verre l'étonne est l'engage à une prudent réserve.¹⁹

De igual modo, no texto lacaniano, lemos a comparação com o macaco, no início das gônadas sexuais a partir do olhar para o espelho e para outro de igual espécie, e a criança, a qual precisa se certificar com gestos aquilo que está a olhar; em Mabilille, também temos o exemplo animal - na nota ao texto, o autor cita o caso de um gato entretido com sua imagem refletida no espelho, mas quando foi levado a um sítio no interior e se deparou com sua imagem refletida na água calma e parada, se assustou, pois "l'accoutumance avait dominé l'horreur instinctive de l'eau qui n'avait pas été reconnue"²⁰ - e infantil, pois, o problema coloca

¹⁹ Cf. MABILLE, Pierre. Miroirs. In: *Minotaure*, Paris, n. 11, printemps 1938, p. 14.

²⁰ Ibid, p. 14.

do à prova logo no primeiro parágrafo, da identidade do eu e dos caracteres da realidade, pode se estender para além da questão sujeito x objeto e ir até uma leitura *après-coup*, depois da experiência de visão. Dentro da narrativa de Veronica Stigger, por exemplo, o personagem Opalka demonstra tal problema durante o retorno a um lugar já conhecido, mas que se tornou desconhecido para ele, além de ter de deixar seu lugar de origem, a Polônia - ela mesma repleta de conflitos e também desmembrada - para adentrar na floresta amazônica, sem mais uma identificação imediata com os elementos ali propostos, mas, pelo contrário, com um estranhamento perante os fantasmas que vez ou outra retornam com o intuito de reafirmar o não pertencimento e a não compatibilidade entre sujeito e objeto, entre imagem e realidade, entre velho e novo mundo, entre morte e vida.

Anos depois da publicação do ensaio de Mabilille, o poeta brasileiro Murilo Mendes abre seu livro *Sonetos Brancos* com uma reflexão sobre o espelho no sentido da falta de correspondência entre o sujeito e a imagem solta refletida, ao iniciar dizendo:

O Espelho

O céu investe contra o outro céu.
É terrível pensar que a morte está
Não apenas no fim, mas no princípio
Dos elementos vivos da criação

Um plano superpõe-se a outro plano.
O mundo se balança entre dois olhos,
Ondas de terror que vão e voltam,
Luz amarga filtrando destes cílios.

Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?
Correspondo a um arquétipo ideal.
Signo de futura realidade sou.

A manopla levanta-se pesada,
Atacando a armadura inviolável:
Partiu-se o vidro, incendiou-se o céu.²¹

²¹ Cf. MENDES, Murilo. Sonetos Brancos. In: _____. *Antologia poética*. Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 128.

Quando o autor escreve sobre a morte não estar apenas no fim, mas no princípio, aquilo que o filósofo francês Didi-Huberman diria sobre os túmulos e a dialética do cheio e do vazio, podemos pensar esse início a partir do momento que o sujeito se enxerga no espelho, é tomado por um momento de torpor e susto pois, pensando em Lacan - as pombas só começam sua vida sexual no momento em que olham para outras pombas -, ou em Mabile, todos os autores afirmam ser no reconhecimento da imagem de si ou, em outras palavras, no linguajar lacaniano, no reconhecimento da imagem do outro, de um outro, que se encontra um problema para o sujeito. Mas - questiona-se Murilo - quem me vê? Quem assume a posição da imagem e me vê? Trata-se da mesma pessoa ou de um outro, um fantasma? O autor corresponde a um arquétipo ideal, ou seja, a imagem refletida é idêntica a quem está defronte - retornando, assim, à paranoia do texto lacaniano sobre o espelho -, fazendo com que a manopla - objeto tanto usado para a violência como para a segurança pessoal, criando desse modo uma ambivalência de sentido após a experiência do olhar -, fure de vez a armadura, até então vista como inviolável, o vidro e, por que não?, também a imagem inteira, fazendo-a em pedaços, quebrando o arquétipo e a semelhança.

O poema tem seu início e seu fim com o poeta trazendo à tona a figura do céu: no primeiro verso, o céu luta contra si mesmo na medida em que a morte não se restringe apenas ao final, mas coincide com uma chamada vida em eterna morte, um procedimento de morte diário em que a imagem do espelho não pode mais nos ajudar, muito menos me dizer o que fazer ou como agir, pois tudo foi violado, rasgado e esvaziado de sentido; no último verso, entretanto, o céu é incendiado, o fogo e o vermelho - figuração do inferno²² - invadem o espaço divino das alturas para também perfurarem a completude. Assim sendo, a última estrofe do poema responde aos dois questionamentos do primeiro verso da penúltima estrofe empreendidos por Murilo Mendes: o poeta pode até "se" ver na lâmina, mas a imagem vista não será mais igual a ele mesmo; será, pelo contrário, partida, desmembrada, sem luz, pois o vidro se partiu. Coincidentemente, Pierre Mabile complementa sua reflexão ao afirmar que

²² Figuração típica do catolicismo, religião essa que seria adotada pelo poeta Murilo Mendes na metade de sua vida e influiria no seu fazer poético.

Sans le secours d'artifices, nous ne percevons qu'un fragment de notre corps : les membres, la partie antérieure du tronc. Cela suffit à nous assurer que nous sommes semblables aux autres hommes. Cela permet une direction efficace des gestes. Toutefois si nous désirons une représentation complète de notre personne, il nous faut l'imaginer en utilisant les impressions d'autrui.²³

São as luzes de emergência²⁴ que nos fazem ver nosso corpo não como um fragmento des-pedaçado e des-conjuntado, mas como uma imagem semelhante a todos os outros homens; o que fará, entretanto, uma representação completa da imagem será a incisão de uma luz, de um fecho de emergência nos mostrando ser "[...] le travail de la conscience consiste chez tous à résoudre la dualité du 'moi' e du 'soi' et à chercher, au delà de ce conflit, l'unité"²⁵. Tal problema também se encontra na peça de Alfred Jarry a qual, como já dissemos, se passa na Polônia e é lá onde Pai Ubu, o personagem principal, vai tentar tomar a coroa e se tornar rei; tal objetivo não se mostra claramente à primeira vista nem para ele nem para sua mulher, a Mãe Ubu, pois ambos não entram em um consenso sobre qual a forma mais rápida e certa de conseguir tal feito. Logo no primeiro ato da peça lemos:

Cena 1
Pai Ubu, Mãe Ubu.

Pai Ubu
Merdra!

Mãe Ubu
Ah! Que papelão, Pai Ubu, você não vale nada mesmo!

²³ MABILLE, op. cit., p. 15.

²⁴ O recurso das luzes de emergência foi o pretexto utilizado pela escritora brasileira Luisa Geisler para seu terceiro livro intitulado *Luzes de Emergência se Acenderão Automaticamente*, de 2014, e cuja análise será logo mais apreendida.

²⁵ MABILLE, op. cit., p. 17.

Pai Ubu
E quase te pego, Mãe Ubu!

Mãe Ubu
Mas não sou eu, Pai Ubu, é um outro que a gente precisava assassinar.

Pai Ubu
Pela luz da minha vela verde, não entendi.

Mãe Ubu
Quer dizer, Pai Ubu, que está contente com a sua sorte?

Pai Ubu
Pela luz da minha vela verde, merdra, minha senhora, com certeza que sim, estou contente.²⁶

O diálogo entre esse casal, em que ela critica o marido por não saber o que fazer, muito menos quem assassinar para conseguir subir ao trono - como também o já citado entre Vladimir e Estragon quando os dois conversam sobre o ambiente imediatamente ao redor, tecendo comentários, à primeira vista sem um sentido lógico, mas de extrema relevância quando se substitui Godot pelas leis escritas e pela burocracia, temas tão caros a um autor como Franz Kafka. Pode se coadunar de igual modo com a personagem de Bopp em *Opisanie Swiata* porque este também não sabe o que fazer e para onde ir - tanto que muda seu trajeto ao ouvir a história de seu novo amigo Opalka. O desmembramento da Polônia - em *Ubu Roi*, como também da Polônia dita real - com sua fuga para Paris, se reflete na viagem de retorno ao Brasil de Opalka e de Bopp, um modo infantil de encarar a vida no Novo Mundo, deixando para trás a *nulle part*.

∞

²⁶ JARRY, op. cit., p. 47.

Quando Bopp começa, então, a comer sua maçã - motivo da incompreensão entre ele e Opalka - o narrador, em terceira pessoa, comenta sobre

o tipo, que acabara de encontrar um bicho em sua maçã, levantou-se para arremessar a fruta e a faca em direção ao vão dos trilhos, enquanto gritava, furioso, em sua própria língua: - Um bicho! Que nojo! Ele caminhou até a beira da plataforma e cuspiu, nos dormentes, a massa informe de maçã mastigada. - Que nojo! Que nojo! Que nojo! Ele enfiou, então, o dedo médio da mão direita na garganta e forçou o vômito, que não veio. Preparava-se para repetir o gesto quando Opalka, que assistia a tudo incrédulo, tentou evitar o desfecho desagradável, dizendo-lhe em português: - Não faça isso. Não é preciso. Não será um bichinho de maçã que irá lhe fazer mal. O tipo se deteve. Espantado, virou-se para Opalka e lhe falou, também em português: - Mas o senhor fala português! Por que não me disse isso antes? - Por que eu não sabia que o senhor falava português - respondeu Opalka. - Como ia adivinhar? - O senhor sabe que²⁷

O diálogo é interrompido pelo barulho do trem chegando à estação - mais um prejuízo para a compreensão, tornando a conversa inaudível justamente quando descobrem falar português, um idioma em comum. O bicho que estraga a maçã de Bopp pode ser também um elemento estranho na vida de Opalka, pois ele acabara de descobrir ter um filho brasileiro à beira da morte e, em uma carta, páginas antes do primeiro capítulo²⁸, pede para o pai vir urgentemente à Amazônia - local

²⁷ Cf. STIGGER, Veronica. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 27-28.

²⁸ *Opisanie Swiata* é composto de dezessete "capítulos", diferenciados pela página branca e pela letra roxa. Entre um e outro, Veronica nos apresenta as cartas de Natanael a seu pai Opalka, ao diário escrito por Opalka durante a viagem, a umas imagens de anúncios e cartões postais dos anos 30, àquilo que eu chamo de "conselhos" para os turistas europeus de viagem à América do Sul e àquilo que chamei de "intervenções", pois não sabemos o que são, podem ser tanto matérias de jornais da época modificadas pela autora ou intervenções poéticas durante o texto. Por tamanho arsenal e mistura de gêneros textuais, a narrativa se enriquece sobremaneira

onde Natanael, este é o nome dele, morava - para se conhecerem pela primeira e, talvez, última vez. Nela, na carta, o médico Amado Silva informa ao pai do estado gravíssimo de seu filho internado. Ele pediu para Amado ditar a carta e afirma se sentir

[...] na obrigação de dizer-lhe ainda que a progressiva debilidade do estado de saúde de seu filho tem, nos últimos dias, afetado a sua capacidade de entendimento e de raciocínio. Por isso, suplico-lhe, não se atenha aos detalhes e não julgue a carta por aquilo que ela diz, mas por aquilo que ela quer dizer.²⁹

Ao dizer para Opalka não julgar pelo que a carta diz, mas pelo que ela quer dizer, o médico-operador antecipa as alucinações de Natanael na escrita - cheia de "conselhos" para seu pai chegar com segurança à Amazônia; são inumeráveis as dicas dadas ao seu pai - desde o que levar na mala, como arrumá-la e a quantidade de roupa a trazer até o modo de se comportar com os outros turistas no trem e, posteriormente, no navio. Tratando-o como uma criança que tem de ouvir diversas vezes a mesma informação para memorizá-la, Natanael termina sua carta dizendo perceber "[...] agora o quão tolo posso parecer-lhe ao enfileirar tais recomendações. O senhor é um homem viajado e certamente sabe bem mais que eu da rotina e das exigências de um percurso como esse." (p. 13) O que quer dizer, mas não está nas palavras escritas, - talvez Opalka só enxergue essa rachadura entre dizer e querer dizer quando chegar e ver pessoalmente seu filho - faz com que Amado Silva coloque em questão as palavras de seu paciente e também a própria significação direta da palavra com seu objeto, relação essa esvaziada dos sentidos preestabelecidos para adentrar naquilo que cada um *quer dizer*, tem a intenção de dizer, ou seja, aí se inclui toda uma gama de significados outros que não os baseados na palavra escrita, mas

Em seu livro de contos *Os Anões*, de 2010, a autora deu início a esse procedimento de leitura ao intercalar quadrados pretos entre um texto e outro e fazer com que seu livro se tornasse um objeto-livro, com páginas grossas, como nos livros infantis. Em *Gran Cabaret Demenzial*, de 2007, a coloração de cada história é feita de maneira diferente, como se fosse um espetáculo de um Cabaret.

²⁹ Ibid, p. 7.

como a carta não fora escrita por Natanael, mas ditada por ele, as palavras perderam sua origem e se misturaram com as de seu médico, impedindo-nos de saber onde começa o pensamento do filho e a interpretação feita por Amado, filtrando aquilo que achar mais importante e relevante para se escrever, criando-se, assim, uma narrativa dupla, - cheia de emaranhados e não se fecha em si mesma, mas se abre à interpretação de cada um a partir do que está escrito -, uma carta, em que a única chance de reconhecimento se dará no fim, quando, quem sabe, os dois possam se ver, um no outro. O encontro acontecerá quando Opalka chegar

[...] no porto daqui, [e lá] o senhor Jean-Pierre estará lhe esperando. Ele o trará imediatamente até onde estou. Quando o senhor chegar ao hospital, será fácil saber quem eu sou: serei aquele que mais se parece consigo. Rogo-lhe, pai, venha. Venha tão logo receba esta carta com a passagem. Aguardo-o com impaciência. Faça uma boa viagem. Do seu amoroso filho, NATANAEL.³⁰

Mesmo não o tendo visto, ou mesmo tendo conhecimento da existência dele, Natanael pensa que seu pai irá reconhecê-lo de imediato, pois deverá achar aquele que mais se pareça com ele próprio, pressupondo, desse modo, que nenhum dos dois irá mudar, Opalka, com a viagem da Europa até o Brasil, e Natanael, com a espera interminável pela chegada do pai.

É nesse ínterim que a história vai se desenrolar e dar-se-á início à viagem e é justamente na espera que se dá o entrelaçamento da narrativa stiggeriana com outra, feita pela escritora brasileira Luisa Geisler. No livro *Luzes de Emergência se Acenderão Automaticamente*, o personagem Henrique, ou Ike, como é conhecido, sofre uma grande perda de cujos detalhes só ficamos sabendo à medida que adentramos em suas cartas, publicadas reiteradamente pelo narrador. No primeiro capítulo, a única notícia que temos é de que

³⁰ Ibid, p. 13.

no dia em que Henrique decide escrever cartas ao seu melhor amigo em coma, o café mofou. Como o tempo que só se nota nas rugas, o café mofou. No líquido preto dentro da cafeteira, pelos brancos vêm à tona com grudes, flores de lótus da podridão.³¹

Henrique se considera o melhor amigo de Gabriel o qual, por um acidente até então estúpido, entra em coma. É a partir desse fato que toda a trama vai se desenrolar pela via epistolar, mostrando, à medida que o tempo passa, o sofrimento por que está passando Ike e a maneira encontrada para pelo menos tentar curar a dor de não mais poder falar, sair e sentir o amigo é o desabafo nas cartas, todas endereçadas ao amigo em coma. Ele pensa que, ao acordar e sair do estado vegetativo em que se encontra, Gabriel possa retomar a amizade de onde pararam pela última vez, e, pela via das palavras e da escrita, ficar a par de todos os acontecimentos perdidos.

Meu velho, a Cecília foi a primeira a vir te ver quando tudo acalmou. Tu ainda tava na UTI. Era a minha segunda visita. Eu disse que tu não ia acordar cedo, mais querendo mandar a guria embora do que de fato sabendo. 'Avisa que eu passei?' Fica aí o aviso. Ela carregava uma caixa de Ferrero Rocher, mas foi embora com ela. A Cecília tinha hálito de chiclete com hortelã, mas (naquela hora) misturado com o cheiro de hospital. Ela me entregou umas cruzadinhas nível médio: 'Para tu te entreter aí'. Assim que terminei as cruzadinhas, parei de vir pro hospital. Não tinha mais do que pensar. Tinha tu ali, cheio de tubos, a Manu me enchendo de sms toda hora, por que eu não tava com ela, mimimi. Quando tu tava na UTI, pelo menos eu consegui te assistir respirar. Depois de mudarem os aparelhos, eu só conseguia me perguntar se tu respirava mesmo. Eu me afastei. [...]³²

³¹ Cf. GEISLER, Luisa. O café mofado. In: _____. *Luzes de Emergência se Acenderão Automaticamente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 7.

³² Ibid, p. 9.

Percebe-se, nessa carta, e em outros trechos, a transformação de Ike em um narrador para Gabriel, como se precisasse disso para dar um sentido a sua vida, mas também para se dar conta de que ele *ainda* não acordou, por isso a ansiedade dele em não conseguir mais enxergar o amigo respirar, pois os novos aparelhos impedem tal percepção, fazendo com que para Ike, ele esteja morto, o que só vem a se diferenciar, em alguma medida, da situação entre Natanael e Opalka em *Opisanie Swiata*, pois o motivo inicial da viagem do polonês para a Amazônia é o de encontrar com um filho à beira da morte e se encontra, ele também, em uma cama de hospital esperando a hora da morte, e, mesmo assim, não consegue manter seus pensamento em "ordem", por isso o aviso do médico em relação à carta ditada por Natanael. Todo o percurso de viagem realizado por Opalka será com essa imagem em mente e sem ter a certeza de que encontrará seu filho, o que, de um certo modo, também pode ser entendido como uma troca de cartas, em última instância, monológica, em que somente Opalka tenta e faz de tudo para chegar ao seu destino, mas não tem uma imagem concreta, unitária e fechada de seu filho, pois nunca o conheceu nem nunca o viu pessoalmente; tudo que ele tem é uma carta escrita pelo médico, o que o coloca em relação com Ike, pois este, mesmo tendo o corpo do amigo ali, todo o tempo, não consegue manter uma comunicação - e por isso o esforço de tentar conversar com ele -, ao passo que tudo o que Opalka tem se dá pela via do imaginário, do que está por acontecer, do vir a ser. Não se tem certeza alguma, e é isso o que dá o tom mágico de retorno³³ a um desconhecido da escrita stiggeriana, uma viagem que coloca Opalka diante de um dilema, já dito por Didi-huberman: o olhar para o filho, como um rebento já morto, colocará sua própria morte em questão.

O sentimento de vazio provocado pela iminência da perda em Ike e em Opalka faz com que os personagens se encontrem em um lugar diferente - será a *nulle part*? - do que estavam acostumados, um lugar onde a posição de sujeito é questionada, seja pelo desfalecimento do sujeito, pelo esvaziamento da função do objeto, ou pelo olhar diferido provocado pela fita de Moebius no decorrer da vida de uma pessoa. Sobre a primeira alternativa, Didi-Huberman diz:

³³ Em Nietzsche, o eterno retorno pode ser entendido como os dois lados de uma moeda, mas que não representam dois polos que estão em contradição um com o outro; pelo contrário, fazem interligações e guardam um fundo comum de realidade. A figuração típica para isso é a fita de Moebius - tão cara para as análises de Lacan desde 1953 no ensaio *Função e campo da fala e da linguagem*, em que o autor estuda a relação de posição entre os sujeitos diante de um objeto, o que culminaria com a teoria do devir deleuziano e, no Brasil, com o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro.

Os pensamentos binários, os pensamentos do dilema são portanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. Não há o que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha - um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.³⁴

Não há escolha a se fazer - assim como Ike não pode acordar Gabriel ou como Opalka não pode retornar e construir uma relação com o filho - a não ser aceitar o vazio inquietante e constitutivo de todo ser a partir do momento em que o corpo desconjuntado se torna um todo sem sentido, pois é somente a partir do outro, do retorno que o outro me dá - passando por Mabille e por Lacan -, na construção desse outro que nós podemos, ou não, fazer uma reelaboração dos sentidos. É o que tenta Ike ao passar do tempo cronológico: ele percebe que sua vida se tornará uma verdadeira prisão se continuar a escrever e a visitar todos os dias seu amigo; ele precisa fazer algo, precisa refazer os cacos de sua imagem e aceitar o vazio constitutivo dentro de sua vida e que está, na realidade, no entre-lugar.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 77.

É também o momento quando o sujeito olha para o morto dentro de um caixão e vê ali, nesse espaço de tempo entre um e outro, o seu fim, da mesma forma Ike começa com o tempo a sentir até raiva de Gabriel naquele estado, pois vê que é na verdade o "final" de cada um de nós: o silêncio, sem palavras e sem fala. Por isso, ele tenta até o limite levar a amizade dos dois quando escreve em mais uma carta:

Meu velho, eu te imagino lendo essas cartas e achando tudo engraçado. Tu vai estar no teu quarto, a tua coleção de garrafas de cervejas refletindo o sol (sempre é bem iluminado). E te imagino deitado na cama, a televisão de 1997 ligada (ela sempre tá ligada) e uma pilha de papel no teu colo. E tu ri, perguntando que porra é essa, como eu arrumei tempo pra escrever tanto em tão pouco tempo. Sei lá, acho que eu não gosto de ler jornal ou ver novela. Isso libera bastante tempo. E tem o Trensurb, que tu sempre amou detestar. E tem o posto. E tem sentar do teu lado no hospital e achar que falar mais atrapalha do que ajuda. E tem as aulas que são sempre longas demais. Verdade seja dita, Administração é um curso longo demais. Acho que é alguma coisa ligada a comprar mais tempo pra saber o que eu quero. Mas *fazer o que se quer* é uma ideia que me incomoda bastante. Daí eu fico escrevendo. [...] Talvez a Manu esteja certa e eu precise de alguém com quem falar e só, Ike.³⁵

Nessa carta, Ike deixa claro imaginar com riqueza de detalhes a vida de Gabriel antes do acidente e antes do coma, e tenta de todas as formas permanecer com a imagem criada e construída por ele ao longo do tempo de seu amigo, mas sabe já não ser mais possível, o real vem cutucá-lo e é isso que o impele a escrever e a imaginar como seria se ele acordasse: é Ike quem precisa dar conta da falta e do vazio em sua própria vida - seja por meio da literatura, com a escrita das cartas, ou, co

³⁵ GEISLER, op. cit., p. 49.

mo acontecerá aos poucos no livro, com uma nova amizade e com um sentimento que até então nunca tinha sequer imaginado existir.

Sobre a segunda alternativa - aquela relativa ao esvaziamento da função objeto -, talvez fosse oportuno retornarmos à leitura de Silviano Santiago, em seu texto de 1971 sobre *O Entre-lugar do Discurso Latino-americano*, cuja epígrafe dupla é de Antonio Callado, em *Quarup*, e de Michel Foucault, n'*Arqueologia do Saber*. Em 1971, Silviano coloca lado a lado dois conceitos - o do "civilizado" e do "bárbaro" - desdobrados para além da imagem criada da América Latina, para abarcar toda e qualquer imagem abalada, cindida, cortada e esvaziada de sentido. Silviano analisa a América Latina, e o Brasil especificamente, quando trata do dito descobrimento e a violência e o apagamento derivados desse acontecimento, quando pessoas foram silenciadas para dar "início" a uma civilização - partindo-se do pressuposto, entretanto, de que os índios não haviam começado nada nem se encaixavam no conceito de civilização; por isso, foram classificados como bárbaros, iniciando, desse modo, toda uma série de conflitos ainda perdurados. É assim que o autor afirma:

A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*,³⁶ apagada completamente pelos conquistadores.

O original, aqui, fica sendo o modelo europeu de cidadania o qual imperou entre nós por meio dos conquistadores tentando apagar as arestas dessa origem baixa e marginal do Brasil, o que só nos mostra o intuito de não só mudar a imagem criando-se uma nova história para o país - sem mais a "interferência" do índio, o elemento estrangeiro em suas próprias terras. A imagem resultante, porém, acontece quando

³⁶ Cf. SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 14.

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.³⁷

A América Latina toma para si a imagem que os conquistadores tentaram criar para ela, e desvirtua-a ao mostrar que o reflexo pretendido pelos europeus não se apresente como inteiro e puro, pois a própria constituição do povo que aqui passou a viver e a colonizar se deu pelo contato e pela miscigenação de diversos povos outros, o estrangeiro e o local; e é aí que o título escolhido por Silviano ganha mais relevância ao propor não um lugar específico para o discurso latino-americano, mas sim um *entre-lugar*, um espaço entre dois espaços, onde ninguém sabe exatamente sua real localização, pois ela já se perdeu há bastante tempo com a mistura, com a deglutição do outro e do diferente e sua incorporação aos costumes do que viria a se chamar "brasileiro". O que também foi uma das tarefas da antropofagia: deglutir ao máximo o estrangeiro para devolver algo novo, sem ser mera cópia ou imitação, mas retorne de maneira diferente, como se imagem e objeto se distanciassem, como se a imagem e o reflexo fossem diferentes e não produzissem uma imagem única e concreta de um país, fazendo com que

[...] o escritor latino-americano nos ensin[e] que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para turismo cultural. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, neste lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se

³⁷ Ibid, p. 16.

realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana.³⁸

Entre o estrangeiro e os que aqui viviam se abriu uma fenda com a dizimação de centenas de índios, e foi a partir desse buraco aberto e do vazio contido nessas mortes se pôde produzir uma literatura e um país baseados na violência - esta esquecida e deixada de lado, para dar lugar às festas e à felicidade, como se fosse preciso fazer isso, esquecer o *entre-lugar* para dar início a um povo e a uma literatura. O elemento estranho também entra na vida de Henrique e faz com que ele repense todo seu percurso e questione a imagem criada por ele e vista no espelho. Depois de um churrasco na praia, Ike descobre ter passado a noite na mesma cama com Dane, o personagem gay, após uma noite de consumo excessivo de bebida alcoólica. Henrique até aquele momento tinha uma namorada, trabalhava em um posto de gasolina meio período e à noite estudava administração em uma universidade paga; sua vida seguia o caminho *normal* até o momento em que conheceu Dane e começou uma amizade com ele, passando por cima dos seus preconceitos. Em carta ao seu amigo Gabriel, Ike comenta sobre os dois dizendo que ficaram

[...] um tempo trocando uns silêncios que me deram vontade de levantar e ir embora. O cachorro do vizinho latia de novo (e tinha umas crianças provavelmente brincando de quem faz mais barulho). Mas estávamos num saara do silêncio. Não sei quando notei que o Dane me olhava: 'Tu tá bem mesmo?', 'Eu deveria estar mal?' Forcei um sorriso. Ele parou e tomou um gole demorado de cerveja. 'Tu não te lembra de ontem, né?', 'Acho que lembro. Ah não.' Parei. 'Então. Lembro mais ou menos.' Ele mexeu a garrafa e deixou o resto de cerveja se acumular no fundo. Perguntou se eu precisava de outra (não) e

³⁸ Ibid, p. 26.

voltou da cozinha com duas cervejas geladas. Deixou as duas garrafas ao lado da cadeira. Olhando para o portão fechado, cruzei os braços, deixei o peso ficar na cadeira. 'Olha só, Henrique', ele disse. 'Eu não sei se eu devia te dizer isso, tá? Então me desculpa se eu tiver... invadindo teu espaço, ou sei lá.' 'Aham.' 'Mas a gente ficou ontem.' 'Aham.' 'A gente se beijou...', ele esperou minha cara de surpresa pra começar a rir. 'Aham.' 'E tu tá calmo com isso.' 'Não vejo por que estar de outro jeito.' 'Isso não significa nada?' 'Sei lá', eu disse. 'A gente vai deixar isso pra lá.' 'Tu não quer nem saber o que aconteceu?' Fiz que não com a cabeça. Eu me levantei, peguei os cigarros de perto da cadeira. O Dane se espreguiçou ao lado de duas garrafas fechadas de cerveja. Fui pra cozinha e peguei um copo de refrigerante. [...] Meu velho, porque eu tenho namorada. Porque eu sei do que eu gosto. E, acima de tudo, porque não vou dar o cu. Não vou dar o cu, Ike. p.s. tudo bem ser gay, só não seja gay perto de mim. p.s.2 o que ele esperava que eu fizesse? O que ele queria? Sei lá, queria que eu contasse que ia virar gay e que queria dar por aí e fazer luzes no cabelo e sei lá, falar inglês e o caralho?³⁹

É a partir desse momento que Ike começa a se desapegar do amigo em coma e recebe esse novo amigo como uma espécie de sacudida em sua vida para seguir em frente.

O mesmo recurso também é utilizado por Bopp, personagem de *Opisanie Swiata*, quando dá um diário de presente a Opalka e, através dele, este fica sabendo da morte do filho. É como se, para os dois personagens - Ike e Opalka - a escrita pudesse apagar as marcas do passado e fazer com que as perdas e as dores se dissipem e não sejam mais lembradas, como se fossem tatuagens⁴⁰ riscando a pele, provoca

³⁹ GEISLER, op. cit., p. 125-127.

⁴⁰ A figura da tatuagem já foi explorada antes pela mesma Veronica Stigger no livro *Os Anões* quando faz um ready-made sobre a banalização da pintura no corpo, na transformação do corpo em uma verdadeira posse, não só para o "sujeito", mas a todos os sistemas de controle e

das durante o procedimento e requerem alguns cuidados durante os primeiros dias, mas depois permanecem na pele como uma lembrança, uma inscrição de um tempo passado, mas sempre que se voltar o olhar para essas marcas, para essa tatuagem, a história será relembrada, não da mesma maneira, mas diferida e com intensidade reduzida. A carta funciona de mesmo modo, pois faz com que o tempo passe e a pessoa continue escrevendo sobre a dor passada, mas à medida que esse sofrimento começa a cessar - em analogia à dor da tatuagem - outros modos de ver o mundo são levados em consideração. A saída encontrada por Stigger se dá logo no final da sua descrição do mundo, quando Opalka e Bopp voltam do enterro de Natanael e ficam frente a frente com o túmulo, com a iminência da morte do filho e de todos os outros.

Ficaram só ele e Bopp diante da tumba de Natanael, a mesma de sua mãe. Opalka, de cabeça baixa, segurava o chapéu de explorador contra o peito. - Tome - disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto. - É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu. Bopp se calou e, depois de um tempo, acrescentou: - Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu.⁴¹

de poder que atuam na sociedade, e o transforme em uma capa - diferente daquela proposta por Hélio Oiticica em que todos podem vestir e fazer parte da experiência - de livro fazendo com que os "autores" tenham direito autoral pago se algo for violado. Diz o texto: "José tinha um verso do poeta morto tatuado na barriga, logo abaixo do umbigo. Um dia, a família viva do poeta morto viu José refestelado na areia da praia, com o tal verso bem à vista, logo acima da sunga amarela. Horrorizada com o acinte, a família o processou. Era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público - e num local de frequência coletiva. A família ganhou a causa e a tatuagem, que hoje está emoldurada na grande sala de estar, logo acima do sofá vermelho" (STIGGER, 2010, p. 26)

⁴¹ STIGGER, op. cit., p. 145.

A saída encontrada por Bopp para tentar atenuar a dor da perda se dá pela via da palavra e da escrita, o que faz com que o conselho dado ao amigo de que só escrevemos sobre o que nunca existiu se mostre sob a perspectiva do próprio esquecimento e da liberação do que já passou - pelo menos no papel é isso o que tenta fazer Opalka e também Ike, o qual, no final do livro de Luisa Geisler, depois da separação do seu amigo - talvez namorado? - quando este vai para Lyon estudar, decide enviar todas as cartas escritas para ele; assim, Ike possa tentar esquecer novamente mais uma perda e Dane possa lembrar pelo emaranhado de papéis e lembranças. No trigésimo primeiro e último capítulo, intitulado "Só papel", lemos:

O bipe do próximo cliente já tocou. Fábio força o sorriso de quem é concursado mas só queria ficar em casa vendo documentários esquisitos sobre sereias. O bipe do telão chama o próximo número. Um idiota levanta a mão e começa a caminhar em direção ao guichê. Carrega uma mochila num braço, uma sacola no outro, uma caixa com as duas mãos. Ainda antes de chegar ao balcão, esbarra em um banner da nova campanha de selos de 2012. Tosse alto e deixa alguns pingos de baba cair no chão. Entrega a caixa de arquivos de papelão diretamente para as mãos de Fábio. - Tem ali o endereço - ele estica um papel rabiscado. - Boa tarde. - Fábio força outro sorriso por falta de janelas das quais se jogar. - Tem algum método de envio que você prefira? - Desde que chegue. Fábio confere o papel com o endereço. - Aqui é um zero ou um seis? - Zero. - Lyon, é isso? - É. Fábio pesa a caixa. Enquanto completa informações para a impressão do código de barras, ouve: - São cadernos, só cadernos - o idiota olha para a caixa e aperta as mãos. - Só papel.⁴²

⁴² GEISLER, op. cit., p. 291-292.

Geisler termina o romance com o fim do diário e das cartas de Ike: ele não precisa mais delas, pois Dane foi a luz de emergência em sua vida. A metáfora da luz presente no título do livro pode ser entendida como quando estamos dentro de uma sala de cinema e acaba a iluminação; na mesma hora as luzes de emergência se acendem nas paredes e, mais recentemente, também se acendem no chão para mostrar aos espectadores o caminho correto a se fazer até a saída. Mesmo que existam dois ou mais caminhos, todos os presentes devem chegar ao mesmo local, a saída. Dane funciona como uma espécie de dispositivo o qual dá início a uma nova perspectiva para Henrique.

Quando os dois saem para ir ao cinema e comer um lanche juntos, a conversa sobre tal dispositivo vem à tona.

'Minha vez'. Mastiguei uma batata. Devo ter demorado o dobro do tempo pra pensar: 'Da onde vêm os bebês das sereias?' 'E será que os atores de Teletubbies já ficaram de pau duro no set? Hein, durante uma gravação?' Começamos a rir mais por juntar Teletubbies e paus do que pela graça. 'Tá', eu disse. 'E como as luzes de emergência se acenderão automaticamente se não tem eletricidade?' Ele franziu a testa meio uma-professora-que-pergunta-quanto-é-um-mais-um-e-ouve-quarenta-e-três. Disse: 'Não tem um dispositivo que controla isso?' (Eu devia pedir desculpas? Rir da situação? Mudar de assunto?) 'Mas', ele disse, 'luzes de emergência se acenderão automaticamente podem ser úteis'. 'Dá pra usar no cinema, em prédios, na rua, coisa e tal.' 'Imagina essas luzes na nossa vida. Hein, tá dando alguma merda que te tira a noção, que deixa as coisas mais nebulosas. As luzes acendem.' 'Deve ter pessoas assim, que são luzes.' 'E quando tu é cego pras luzes, hein?' 'Daí é uma emergência mesmo.' 'Que conversa mais séria pra dois guris comendo xis.⁴³

⁴³ GEISLER, op. cit., p. 167. Aqui também nos utilizamos da análise empreendida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben sobre o conceito de dispositivo. Nas suas conferências reali

É como se realmente precisássemos de algo exterior nos dizendo e nos mostrando uma saída para toda a névoa que permeia essas vidas infelizes e que passam por dificuldades nos relacionamentos e nas amizades para que a cegueira termine e tenha início o processo de visão sem anteparos e sem camadas que impeçam o olhar.

zadas na Universidade Federal de Santa Catarina, o autor faz uma releitura da obra de Michel Foucault e vê como um dos conceitos de enorme relevância na obra do francês a partir da Arqueologia do Saber; Agamben afirma então que o homem se coloca diante do mundo a partir de crenças, regras, leis e ritos exteriores que lhe são impostos para se enquadrar dentro da norma e não ser classificado como louco, homossexual, estrangeiro etc. Agamben afirma que "o termo latino *dispositio*, do qual deriva o nosso termo 'dispositivo', vem, portanto, para assumir em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica. Os 'dispositivos' de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito." (AGAMBEN, 2009, p. 38) Na análise de Luisa Geisler, a vida está às escuras e é somente quando algo ou alguém aparece que o dispositivo das luzes de emergência começa a funcionar e a dar a luz para os indivíduos. Ihe só reconhece tal luminosidade quando perde seu amigo, que está em coma no hospital, e quando conhece Dane.

2. A nossa perda constitutiva.

Para melhor avaliarmos a presença do caderno, talvez possamos nos reportar ao romance *O céu dos suicidas*, de Ricardo Lísias. A personagem central, Ricardo Lísias, sofre uma grande perda em sua vida e resolve escrever um diário contando sua experiência. Ele é um especialista em coleções com doutorado e dá aulas em uma universidade para o curso de pós-graduação. O diário tem início com a descrição minuciosa da coleção de tampinhas e de selos feitas por Lísias durante a infância. Ele nos informa que depois de um tempo, durante o percurso de graduação especificamente, não deu muita bola para tal ímpeto filatelista, mas após o suicídio de seu grande amigo André as coisas mudaram e o que antes não lhe causara saudades nem tampouco saudosismo, agora volta com força redobrada como uma espécie de reforço para tentar curar a falta sentida pelo amigo: o dispositivo, no caso de Ricardo Lísias, se dá pela via da coleção, da procura excessiva de selos antigos para que a cabeça se ocupe e talvez acenda a luz e lhe mostre o que fazer e também da vontade expressiva de acumular esses objetos para a coleção, como em um arquivo, tentando de diversas formas achar o selo mais difícil, mais antigo, mais raro. Nem tudo é fácil e o personagem do livro vai entrar em um estado de completa recusa aos olhares dos outros e das novas e antigas relações que podem lhe ajudar a superar, mas a experiência tem de ser passada, na vida e por via da escrita do diário, para quem sabe aceitar o fato de que o céu também pode ser dos suicidas - diferentemente do que pensam os católicos e pessoas de outras religiões, matéria de intenso debate existencial de Ricardo Lísias e os outros personagens do livro. É somente vinte páginas após a explicação de seu gosto pela coleção que o autor afirma:

Tanta autoindulgência está me incomodando. Até o suicídio do meu grande amigo André, nunca tive vontade de voltar atrás com nada. Agora, comecei a sentir saudades de tudo. Como não consigo deixar de lembrar uma quantidade enorme de episódios da minha vida, é inevitável que comece a pesá-los. Então, arrependo-me de muitos. Quando tudo começou, minha primeira reação foi sentir ódio do André. Tenho vergonha de dizer: mal ele tinha sido enterrado, eu o xingava, falando sozinho na rua. A primeira crise aconteceu depois que saí da delegacia. Precisei

fazer alguns esclarecimentos. Pelo que entendi, fui o último conhecido com quem o André fez contato.⁴⁴

Uma das saídas encontradas por Lísias é o de correr pela rua gritando cada vez mais alto, como se existisse uma voz dentro de seu corpo maior que sua própria vontade de se comunicar e que precisa sair de forma abrupta, alta, aleatória, descontrolada para que ela não passe por qualquer tipo de filtro interior. "Nunca tinha gritado tanto. Trato meus problemas em silêncio. Eu os organizo e reorganizo na cabeça, como se fossem uma coleção, até solucioná-los." (LÍSIAS, 2012, p. 23) Lísias afirma que antigamente os seus problemas eram pensados e analisados em silêncio pela cabeça, mas, após o choque com a morte do amigo e o reconhecimento de sua própria finitude, a parte superior e pensante de seu corpo perde relevância e a voz sai de forma desorganizada para mostrar como estão os pensamentos de Ricardo no momento: as pernas se agitando loucamente e o grito saindo para que todos possam ouvi-lo. Tal transformação, como se fosse um tipo de metamorfose, acontece exageradamente na viagem de Opalka ao Brasil no episódio conhecido como *A Ópera*⁴⁵, um capítulo a parte feito por Veronica Stigger para um evento em homenagem a Raúl Antelo no MAR do Rio de Janeiro em fins de 2014. Quando todos já embarcaram no navio, Bopp e o senhor e a senhora Andrade⁴⁶ procuraram de imediato se na embarcação havia um teatro. Diz o narrador

⁴⁴ Cf. LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 21.

⁴⁵ O capítulo está anexado a esta dissertação e se encontra para leitura a partir da 183. Como não há numeração no texto, utilizei os números desta dissertação.

⁴⁶ Bopp em seu diário escreve sobre os tripulantes do navio: "DONA OLIVA. Andaluza. Enviuvou do marido muito cedo. Vive de suas posses. Não tem filhos. Não tem amantes. Possui um casarão no Brasil, na capital federal, bem perto do palácio do governo. Mas não está indo direto para lá. Quer antes mostrar a floresta para as sobrinhas. Espera encontrar onças. Não suporta geleia de cereja. Tem pavor de baratas. AS OLIVINHAS. Andaluzas. Sobrinhas de Dona Oliva. Solteiras e deliciosas. Nunca lembro seus nomes. Estão sempre de braços dados, como se fossem gêmeas siamesas. São muito parecidas, embora uma delas tenha as panturrilhas mais roliças que a outra. Fico imaginando como será a perna toda. Grossa como uma tora? Tomara. Adoro coxa farta. As duas não resistem a uma sopa de ervilhas e a um elogio bem dado. Acho que estão de flerte comigo. SENHOR E SENHORA ANDRADE. Brasileiros. Paulistas. Foram reis do café. Não são mais. Perderam boa parte de suas fortunas com a crise. Costumavam viajar só na primeira classe, mas agora tiveram que se contentar com a categoria turística. Sentem-se deslocados. Nas tardes ensolaradas, a senhora Andrade gosta de pintar ao ar livre. O senhor Andrade faz versos. Ele queria que servissem rãs todos os dias no almoço, mas o cozinheiro não atende a seu pedido. CURTO CHIVITO. Uruguaio. Corre o mundo surrupiando pequenos objetos dos navios nos quais navega. Recolhe talheres, pratos,

[...] não havia um teatro propriamente dito, com palco, plateia, coxia, urdimento, vara de luz, pano de boca, fosso de orquestra. Mas havia uma pequena orquestra, refletores, um salão de baile e muitas cadeiras na sala de jantar. Bopp e o senhor e a senhora Andrade não precisavam de muito mais do que isso para colocar em cena a ópera que haviam concebido dias antes, numa tarde especialmente entediante e chuvosa.⁴⁷

Todos os outros tripulantes gostaram do convite e foram ao local para ver a apresentação. Bopp e o senhor Andrade arrumaram todo o salão para que os "atores" pudessem se apresentar, pois, como não havia palco nem nada que diferenciasse a encenação da plateia, os dois precisaram dar um jeito e fazer de conta de que o pequeno espaço escolhido por eles - a *nulle part* do navio, já que se tratava de um lugar não muito utilizado pelas pessoas que lá estavam - era realmente um palco - como os poloneses fizeram após a Guerra com os inúmeros conflitos por que passaram na tentativa de juntar novamente os espaços perdidos e os estilhaços, para que a população tivesse uma ideia de um todo, de um país, de um território - e para isso contavam com a cooperação dos espectadores - nos levando a pensar que tudo não passava de uma encenação e que não havia diferença alguma entre o que seria representado e a "realidade" vivida por todos ali naquele lugar, onde também não tinha uma localização exata, pois se tratava de um navio a navegar pelas águas do Oceano Atlântico indo para o Brasil, em constante *des-locamento*, sem fixar raízes muito menos identidade com o lugar; talvez daí derive a afirmação de que tudo estava à luz dos espec

copos, enfeites, cinzeiros, guardanapos, menus, postais. Tudo o que encontra e que chama a sua atenção. Para ele, não se trata de roubo, mas de apropriação. Pretende montar o Museu do Homem em Trânsito num puxadinho que está construindo no quintal de sua casa, na estrada entre Montevidéu e Colônia de Sacramento. Aposto no desenvolvimento da indústria do turismo. O futuro é dos viajantes, diz ele. HANS. Alemão. Amigo íntimo de Curto Chivito. Conhece-o faz tempo. Fala pouco. Come pouco. Mas bebe um bocado. Anda sempre com uma garrafinha cheia de Steinhäger no bolso inteiro do blazer, perto do coração. Dada a atual situação de seu país, decidiu ir embora. Aceitou o convite de Curto Chivito para viver no Uruguai e juntos tocaram o museu. No futuro, talvez se casem. OPALKA. Polonês. Quietos. Discreto. É meu melhor amigo desde o trem. Gosto dele como se deveria gostar de um pai. Vai ao Brasil para encontrar um filho que não sabia ter. Eu queria saber rezar para pedir a algum deus, todo dia antes de dormir, que ele ache seu filho com saúde." (STIGGER, 2013, p. 72-73)

⁴⁷ STIGGER, op. cit., p. 183.

tadores - se é que ainda podíamos chamá-los assim, pois todos estavam em relação de igualdade naquele recinto -, todos os objetos eram vistos, nada era representado, nada estava escondido, não havia truque, nem espaço específico para a orquestra se posicionar, por isso as poucas pessoas que sabiam tocar algum tipo de instrumento foram colocadas nos cantos do salão, juntos com as pessoas que foram assistir. Tudo foi bem planejado por Bopp.

Não havia palco. Nem qualquer outro tipo de estrado ou tablado que separasse e elevasse a área de representação. Não havia também cortina e bastidor. Todos os cantores ficavam visíveis, esperando sua vez de entrar em cena. Dois refletores do navio foram colocados em cada um dos cantos da área livre, voltados, em diagonal, para o centro da cena. Bopp e a senhora Andrade ficaram encarregados de os movimentar durante a apresentação, jogando o foco de luz ora num ora noutro cantor. E a orquestra foi toda espalhada pelas duas laterais do salão - o que não deu muito certo, porque, dada a lotação da sala, os músicos não tinham um bom espaço em torno deles, sendo inevitável a colisão involuntária com alguns dos espectadores. Vamos colocar por terra as convenções pequeno-burguesas, disse o senhor Andrade. Vamos meter os estribos na barriga da grã-finagem, acrescentou Bopp. *Depois do fim do mundo*, foi como os dois batizaram a ópera. A ação se desenrolava dali a cem anos, quando - eles achavam - tudo estaria acabado (a água, a comida, a Amazônia) e os poucos sobreviventes agonizariam num inferno ignorante de sua própria condição infernal.⁴⁸

⁴⁸ STIGGER, op. cit., p. 184.

A ópera retrataria, portanto, o que seria do mundo depois de seu fim - se é que existiria um outro mundo - onde tudo seria igual, não haveria diferença entre uma coisa e outra, e todos teriam de aceitar a sua condição infernal; ou seja, teriam de aceitar suas falhas, seus buracos e o espaço outro restante para sobreviver. É a hora de encarar aquilo refletido pelo espelho, para retornarmos aos questionamentos do poeta Murilo Mendes, e nos perguntarmos se aquilo que vemos - o depois do fim do mundo - é realmente o que se nos apresenta, ou se trata de uma imagem impossível de se enxergar, ou de um som inaudível? Trata-se, ao final de contas, de uma ópera, pressupondo-se, então, de uma ordem, de uma pessoa regendo as demais, dizendo o momento de começarem, ou não, a tocar seus instrumentos e, em conjunto, formarem um todo interconectado onde cada um não pode sair ou desafinar, não pode esquecer ou se adiantar, muito menos fugir do que se pede e tocar outra canção. Mas nem sempre é assim. A ópera de *Opisanie Swiata* foge à regra e não se apresenta de forma usual - até porque, pelo título dado à encenação, a ópera já perdeu, ela também, sua ordenação e os "músicos" convidados não são atores ou mesmo musicistas. *Qualquer* um pode assumir um papel e fazer parte daquele espetáculo, como se estivessem se reconhecendo no espelho e soubessem do que se tratava e do que fariam a partir do momento do início da ópera. Como não existia elemento diferenciador entre a cena e a plateia, muito menos entre os atores e não atores, tudo ali se convertia em espetáculo, todos eram atores e não atores, e a ópera era, na realidade, o que restou do mundo, o que viria a ser esse "depois". Essa inexistência de papéis e de ordem deixa os sentidos desorientados, pois o sentido acontece ao final, mas se ele mesmo é colocado em questão, não se sabendo o que acontecerá depois do fim - lembrando que os próprios personagens, nos diz o narrador, afirmam que "[...] a ação se desenrolava dali a cem anos, quando - *eles achavam* - tudo estaria acabado [...]" (p. 152, grifo nosso) Tudo estaria acabado na ópera de Veronica Stigger, mas também na *Opérette* de Witold Gombrowicz. O autor é polonês e foge às pressas de seu país rumo à América Latina, pois a Primeira Guerra Mundial teria início e sua pátria, desmembrada, já não existiria mais, a ligação entre a nação e seu destino fora rompida e ele deveria buscar em outro *lugar*, no Novo Mundo, uma saída, uma válvula de escape. Depois de chegar em Buenos Aires, escreve em 1951 uma peça cujo título é *Opérette*, da qual não se tinha notícias até quando Constantin Jelenski a descobriu por um acaso em 1975, ano em que trabalhava com François Bondy em um livro sobre o teatro de Gombrowicz. A peça se passa em Varsóvia, dentro da família de Witold Gombrowicz, no dia 28 de junho de 1914,

dia do assassinato de Francisco Ferdinando, arquiduque do Império Austro-Húngaro, evento esse estopim do início da Guerra e, também, do desfacelamento do Império. Como a peça fora encontrada anos depois de sua morte, não se tem acesso a sua integralidade, fazendo com que ela também seja composta de inúmeros fragmentos entre um "ato" e outro. A ação de *Opérette* se nos apresenta logo no início do fragmento três quando lemos:

Je fréquente des garçons de mon âge. Discussions au sujet de mon éducation. Ma famille se transforme en jury d'examen, mais l'examen prend un tour grotesque, car chacun prétend me former dans un sens différent.

Le jury se transforme en Conseil de révision, mais le Conseil tourne court en raison de querelles internes.

ARRESTATION

Je vais chez l'Empereur et j'implore sa grâce (je menace ma Famille et j'en appelle aux instances supérieures).

Le Cabinet de travail de l'Empereur. L'Empereur me demande conseil. Dans la salle voisine, se tient une réunion HISTORIQUE.

Faut-il MOBILISER? L'Empereur cherche le salut. Peut-on encore tenter de s'entendre avec Guillaume?

De libérer l'homme en Guillaume? Peut-on éviter cette absurdité?

ETRE UN HOMME DU PEUPLE

LE SOLDAT DE GARDE

L'EMPEREUR - LE SOLDAT (contemporains)

NOSTALGIE de vieux et d'Empereur

Cesser d'être l'Empereur Nicolas

SE DÉLIVRER

mon conseil :

FUIR

CESSER D'ETRE RUSSE

CESSER D'ETRE EMPEREUR

CESSER D'ETRE PÈRE ET MARI

Notes en marge de ce fragment :

HEGEL - L'HISTOIRE - LA HONTE - LE
 PECHE - LA PEUR - des forces qui mûrissent -
 FOUDRE - LUER⁴⁹

A família de Gombrowicz preza pela imagem que o filho passa às outras pessoas e é esse o principal motivo da querela suscitada na mesa onde estão ordenadamente sentados seus parentes⁵⁰. Como nos indica o narrador da peça, "la famille assise comme sur une vieille photographie" onde todos estão ali representando uma função na cena, a qual inicia com o questionamento da chegada de Gombrowicz com o filho do concierge, seu *camarade*. Quando Witold entra em cena, no último minuto do primeiro ato, ele está de pés descalços, de pés nus, e isso choca a todos da família, deixando-os em estado de êxtase. A segunda cena inicia com a preocupação do pai dizendo

Ta mère demande.

Pourquoi tu te promènes sans souliers. Tout le monde porte des souliers. Seuls se promènent sans souliers ceux qui n'ont pas de souliers.

⁴⁹ Cf. GOMBROWICZ, Witold. *L'Histoire (Opérette)*. Trad. de Constantin Jelenski e Geneviève Serreau. Paris: Éditions de la différence, 1977. p. 73-74.

⁵⁰ Os personagens do ato primeiro estão caracterizados no fragmento de número dois. Diz ele: "MÈRE : (Fuite devant la vie. Fantasie. Elle ne se supporte pas elle-même.) / DÉGOUT / Professeur d'Esthétique, de Beauté / Médecin militaire qui réforme les conscrits / Impératrice de Russi (le fils). (Meurtre de la Mère). PÈRE : (Goût du normal. Code du milieu social. Chef d'entreprise efficace, fonctionnaire, décence.) / Président du Conseil de révision / Empereur Nicolas II. JANUSZ : (Fascisme. Homme artificiel. Peur, terreur, faiblesse, réalisme.) / Professeur plein de mépris pour l'enseignement / Médecin militaire qui refuse de réformer les conscrits / Raspoutine [barré] / Un général. JERZY : (Fuit, féminité, forme, légèreté, égocentrisme.) / Professeur qui ne prend rien au sérieux / Médecin militaire de cavalerie (Uhlan) jouisseur / Chambellan. RENA : (Mathématiques, rigueur, vertu, foi, virilité.) / Professeur de mathématiques / Médecin militaire honnête, prenant l'armée au sérieux / La grande duchesse Anna. SAVINKOV. RASPOUTINE (ANNA VYROUBOVA) La famille - fonctions sacerdotales. BOMBE." (GOMBROWICZ, 1977, p. 71-72)

Qu'est-ce qui te prend ? Je te le demande ! Je le demande !
 Je demande ce que cela signifie ! Je te demande tranquillement : à quoi ça rime ?
 D'où vient cette pose ?
 Est-ce une manie ? Un désir
 D'originalité ? Ou y aurait-il là-dessous quelque philosophie ?
 Tu ne vois pas que tu me ridiculises
 Moi aussi ?⁵¹

Chegar com o filho do concierge, o qual não pertence ao império, e adentrar o recinto sem calçados nos pés é uma forma de afronta à família, pois faz com que ele deixe de lado os trejeitos e a imagem conservada pelos pais durante a vida. É uma mancha que deve ser apagada imediatamente para nada sair da ordem. O nome do filho, Witold Gombrowicz, coincide com o nome do autor da peça, mas não se confunde com ele, não é a imagem refletida tal qual o espelho lhe oferece, mas seu duplo, um outro que tanto pode ser esse *pieds nu* ou *va-nu-pieds*, um personagem da ópera stiggeriana ou qualquer outro que venha a questionar a ordem vigente e mexer com a imagem do mundo. Constantin Jelenski, tradutor e autor da apresentação do livro *L'Histoire (Opérette)*, lembra uma passagem onde Gombrowicz afirma que "dans tous mes romans et dans toutes mes pièces [...] il y a un personnage qui sait tout, qu'on pourrait appeler le metteur en scène", e Jelenski complementa:

Ce metteur en scène, c'est, bien entendu, Gombrowicz lui-même dans une de ses incarnations. D'habitude, il arbore un masque, confondant ses traces à tel point que son incarnation intime n'est pas le personnage nommé 'Witold' ou 'Gombrowicz', mais le double qui l'

⁵¹ Ibid, p. 83.

accompagne. [...] *L'Histoire* est ici une exception, car Witold en est non seulement le 'metteur en scène' [...] mais il y parle avec sa propre voix et - qui plus est - assume, dans son rôle de 'Va-nu-pieds', la dimension 'symbolique' de la pièce.⁵²

Gombrowicz faz uso de um procedimento, anos depois tão caro a um autor brasileiro como Ricardo Lísias, analisado anteriormente, o qual também faz uso de personagens com seu próprio nome, o que confunde muitos leitores e pode levar a confusões tremendas e leituras equivocadas baseadas na vida "real" - até aqui o significante real merece ser questionado, pois existe vida real, ou tudo não passa de uma eterna ficção e o mundo já acabou? - do escritor, mas também não exclui a possibilidade de o autor, no caso Ricardo Lísias, se valer de tal leitura e de tal artifício para brincar e confundir mais ainda os sentidos criados a partir da sua imagem. Voltando agora ao apelido ganho por Gombrowicz quando este chega sem calçados, o tradutor da peça relembra a origem etimológica da expressão para talvez nortear a possível significação da *Opérette*. Diz ele:

Seules les langues slaves expriment le fait d'être pieds nus par un mot qui ne tient étymologiquement ni du pied, ni de la nudité. Le pied, en polonais : c'est *stopa*. Nu, en polonais : *nagi*. Or, nu-pieds se dit *bosy*, et 'la nudité des pieds' - *bososc* (qui rime presque avec la nudité - *nagosc*). On voit combien le mot-clef de *L'Histoire* est proche de la sonorité du mot-clef d'*Opérette*. Jan Blonski remarque très justement dans son essai sur *Opérette* que des notions telles que 'la nudité' déclenchent chez Gombrowicz une série toujours ouverte d'associations qui se sont

⁵² Ibid, p. 33.

pas nécessairement issues l'une de l'autre : il ne faut jamais isoler ces associations des séries auxquelles elles appartiennent. Blonski propose ici la série suivante : *nudité - beauté - jeunesse - infériorité - chaos - énergie - nature*.⁵³

O que está em jogo nessa relação é a nudez e a quebra da regularidade, como se os pés descalços fossem um véu imaginário e revelassem não a própria nudez - o que seria voltarmos à relação entre sujeito e sua imagem no espelho, ou seja, sujeito e objeto - mas sim o próprio vazio das relações familiares, as quais seriam inteiramente massacradas com o horror da guerra, a qual iniciaria naquele dia com o ato feito por Gombrowicz após este ser chamado pelo Imperador e perder sua fala.

Precisamos retornar a um autor já trabalhado anteriormente, mas que permanece com os olhos abertos e fechados ao mesmo tempo, vendo e sabendo a hora de lubrificar os olhos para depois abri-los novamente. Na análise final de seu livro de 2002, Didi-Huberman tece uma relação entre o historiador diante de seu objeto - o passado - como um fio - no sentido de veste, ou falta de veste, no caso de Gombrowicz-*-pieds-nu*, e também no sentido de filiação, de pertencimento a uma linhagem, no caso a família de Gombrowicz. Todos os dois conceitos trabalhados sofrem uma perda considerável em *Opérette* na medida em que a veste decai e a filiação e o sentimento de pertencimento a um território se esvaem com o início da guerra - motivo pelo qual Gombrowicz, o autor, deixará tudo para trás em busca de algo novo. A função do historiador então, e, indo mais além, a função da literatura, é a de lidar com essas perdas, com essas faltas; e, voltando uma vez mais a Pierre Mabille e Jacques Lacan: saber lidar com a não concretude e a não completude da imagem refletida no espelho. O que se vê, não é o que se é. É preciso saber a hora de fechar os olhos.

⁵³ Ibid, p. 39.

É por isso que Didi-Huberman, na parte cujo título é *La muse du chiffonnier (histoire et imagination)*, incluída no livro *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé*, ele afirma:

Être historien, c'est toujours resituer l'objet du passé dans un contexte, c'est-à-dire dans un ensemble de fils (au sens textile) et de filiations (au sens généalogique) : il s'agit donc, avant toute chose, de restituer ce que la langue anglaise nomme des *links*, les 'liens' de la causalité historique. Cette tâche nécessaire - tâche de philologue - trouve sa limite à partir du moment où l'on découvre qu'à certains endroits les fils sont coupés net, ou bien effilochés, décomposés, brûlés ; ou bien perdus dans l'épaisseur d'une géologie inaccessible, donc inobservable. Plus encore que l'histoire du vivant, l'histoire culturelle se heurte à un nombre considérable de ces lacunes dans la transmission, que les biologistes de l'évolution ont si bien appelé des *missing links*. [...] Il faut surtout se rendre compte que l'histoire fabrique elle-même ses propres blancs, ses propres lacunes, ses propres censures.⁵⁴

O filósofo francês não nomeia a última parte de seu livro à toa, pois retoma uma das três figuras centrais na teoria de Walter Benjamin - autor este lembrado no início desta dissertação - que são: o trapeiro, o anjo e o corcunda⁵⁵.

⁵⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La muse du chiffonnier (histoire et imagination)*. In: _____. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002. p. 128

⁵⁵ Para saber mais sobre a relação entre essas três figuras em Walter Benjamin, ler o livro de Jean-Michel Palmier. Cf. PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin: Le Chiffonnier, L'Ange et le Petit Bossu*. Paris: Éditions Klincksieck, 2006.

Didi-Huberman escolhe o trapeiro, a pessoa cujo trabalho é lidar com os trapos, com esses restos de tecidos sem mais serventia, ou seja, com os *drapé tombé* do título do livro e afirma que a musa - ou a ninfa do título - deste trapeiro pode ser tanto a história como a imaginação. É imaginação na medida em que tem de recriar a todo momento a partir desses *missing links*, em uma forma de um *gap*, de uma parada no rolo compressor da história para lidar com esse passado que retornará a qualquer momento, com o progresso - imagem essa trabalhada por Benjamin quando este retoma a gravura *Angelus Novus* de Paul Klee e afirma que o anjo está se afastando do "passado", mas seu semblante continua a encarar as ruínas deixadas para trás, retornando em algum momento - para os personagens de *Opisanie Swiata*, esse momento é descrito na ópera *Depois do fim do mundo*. Mesmo que ele tente restituir os fragmentos, os *links* em aberto, o progresso o impede de fazê-lo. O anjo, aqui, se confunde com o ser historiador que tenta de todas as formas criar um contexto para o objeto, mas esquece, ou dá as costas, para o fato de que é ele mesmo quem cria esses brancos, essas lacunas e censuras. Para voltarmos, porém, à *Opérette*, quando estávamos falando da repreensão do pai de Gombrowicz sobre os pés descalços, vamos agora analisar o que a mãe tem a dizer a ele:

Te rends-tu compte que tu vas nous rendre
malades
Tous les deux, et moi et toi ! Microbes ! Bacilles !
Microbes partout !
De ton pied nu tu foules la terre !
Horrible saleté,
Le ruisseau et la boue,
Poubelle et pourriture !
Comment peut-on, de son pied nu,
Toucher le monde !
Te rends-tu compte de ce que c'est, le monde ?⁵⁶

⁵⁶ GOMBROWICZ, op. cit., p. 83-84.

O monólogo da mãe tem seu fundamento no seu medo de que seu filho possa contaminar a família inteira com micróbios - elemento exterior - fazendo com que eles não possam mais ascender socialmente e tocar o mundo da maneira pela qual ela tanto imaginava e almejava. A nudez dos pés de Gombrowicz talvez funcione como um decaimento para a família, uma volta à juventude - seguindo a lista de Jan Blonski - e, conseqüentemente, ao caos e, por fim, à natureza, trazendo-o de volta à terra. E não é à toa ser justamente o pé o elemento nu na cena, pois este também ligado - no sentido têxtil e genealógico - à terra, seus pés constantemente aparecem nas imagens feitas por Lebenstein para o livro. Sempre vemos a família sentada na mesa, totalmente vestidos, e posando para alguém, uma imagem montada para ser representada; o elemento estranho e alheio à foto é o pé nu de Gombrowicz, o qual não aparece por inteiro, mas sim fragmentado no pé, como se estivesse nos dizendo que não importa todo o resto, pois devemos, por fim, olhar e ligá-lo com o elemento mais baixo, com a fragmentação, com a não continuidade da história, com o *link*. Ainda sobre a análise da ópera, Jelenski afirma

Sur ce point important de la relation de Gombrowicz avec le 'vieux monde', *L'Histoire* jette une lumière nouvelle. Examinons d'abord la fonction des premières scènes ('familiales') dans la structure même de la pièce. Il s'agit, bien sûr, d'imposer dès le début les pieds nus de Witold, élément essentiel en vue des scènes 'historiques'. [...] Witold-aux-pieds-nus s'y transforme en 'Va-nu-pieds'; son pied nu 'privé' va désormais se mesurer avec la Botte de l'Histoire. [...] mais le premier acte de *L'Histoire* a aussi une autre fonction : présenter une image du 'vieux monde' tel qu'il était avant la date fatidique de 1914 - un peu à la façon du premier acte d'*Opérette*, c'est le 'vieux monde' vu à l'échelle d'une famille et d'un salon bourgeois et non sur la place d'une petite ville et dans un château féodal.⁵⁷

⁵⁷ Ibid, p. 47-48.

O velho mundo assume aqui o papel do calçado retirado dos pés de Gombrowicz, uma metáfora utilizada para colocá-lo, o antigo mundo, em relação de igualdade com a história; o que será inteiramente desfeito com o gesto do desnudamento dos pés, da terra e da natureza, trazendo-os ao início da Guerra. Os efeitos desta já começam quando esta família se transforma em um tribunal de juri - vestidos de *Jury d'examen*⁵⁸, com o intuito de interrogar Witold sobre suas informações pessoais e ver se ele poderá passar no teste, mesmo com os pés nus. O que pode ser estendido para um questionamento da própria história, feito por Gombrowicz e os personagens da família. À medida que o interrogatório ganha espaço, o "acusado" não tem direito a falar, muito menos interromper seus acusadores - membros de sua própria família, e, tempos depois, diante do Imperador, a mesma perda da fala ocorrerá. Seu pai, arvorando-se do direito de representar um juri afirma:

Nom : Gombrowicz.

Prénoms : Marian, Witold.

Mes chers professeurs, avant d'aborder l'Examen, je voudrais dire deux mots concernant la personne du candidat. C'est bien ça... c'est bien ça... c'est bien ça... Assez paresseux à l'étude, mais il s'est faufilé de classe en classe. Comportement satisfaisant dans l'ensemble... Hmm... Mais voilà le hic. En apparence, le candidat serait plutôt doué... une certaine supériorité intellectuelle... je dirais même de la finesse... Hmm, hmm... en apparence. Je souligne et je précise : apparemment il semblerait qu'il en soit ainsi, Mais il n'en est rien,

Car toutes ces qualités revêtent

Un caractère douteux, obscur...

Deviennent opaques... vulgaires...

La mère-professeur : Sans soulies...

Jerzy-professeur : Des qualités aux pieds nus...⁵⁹

⁵⁸ Equivalente ao Baccalauréat francês, uma prova que permite ao candidato escolher uma área a seguir. Na análise de Gombrowicz, entretanto, tal juri ganha novos significados, pois compromete inclusive a vida e a aparência da pessoa, a qual não sabe do que se trata a prova, não se preparou, nem está vestida adequadamente para tal intento. O julgamento acontece sem ele saber o real motivo para estar sendo julgado e a sentença mudará completamente sua vida e a história.

⁵⁹ Ibid, p. 90-91.

A partir do fato de ele estar sem seus sapatos, a família-juri começa a colocar em xeque o caráter e a inteligência de Gombrowicz, uma maneira de reprimir tudo o que venha dele, qualquer manifestação dele se torna duvidosa, obscura, opaca e vulgar. Resta a ele apenas ouvir a acusação para, logo depois, saber do destino que lhe será ordenado por aquelas pessoas. O pai-professor vai além nas acusações e não deixa espaço algum para Gombrowicz falar e, mesmo que o fizesse, não seria ouvido, seus gestos já não têm mais importância:

[...] A l'étude assex paresseux, bien qu'il soit passé
De classe en classe. Il n'aime pas étudier.
Méprise le savoir. Se méfie de la science.
N'a jamais essayé de comprendre les
mathématiques.
Il a le plus grands doutes concernant l'Histoire,
Et la Philosophie l'ennuie... Assez doué pour les
langues,
Mais ne respecte pas la langue! En général
Ce jeune homme paraît dénué
D'aptitude au respect. Bien qu'apparemment
On puisse le compter parmi les élèves les plus
réfléchis,
Les plus perspicaces, il y a en lui quelque chose
d'aveugle,
Quelque chose d'obscur. S'il est sublime
Il l'est comme le chien qui satisfait
Ses besoins naturels. Il est conscient
Mais sa conscience est celle du chien en quête
d'un
os,
Un instinct naturel. S'il y en lui un quelconque
Besoin de morale, il le satisfait
Comme n'importe quel autre besoin... Toujours à
l'écart,
Il se livre à de louches complots, voire à des vices
Interdits, et peut-être à des pensées, peu-être
A d'autres machinations encore... Oui, oui,
Messieurs,
Réfléchissons bien avant d'accorder à cet élève

Le certificat de maturité. Car il y a encore chez lui...⁶⁰

Gombrowicz não respeita a sua própria língua e por isso ele se torna uma espécie de cego para a família, pois não se coaduna com as regras impostas - não esqueçamos de que se trata de uma ópera onde todos devem se adequar a uma ordem imposta. Em *Opérette*, o velho mundo é quem ainda manda e dá as cartas na história, diferentemente da operação feita em *Opisanie Swiata* onde o velho e o novo mundo já acabaram e encena-se aquilo que aconteceria *depois* do fim.

Os personagens de *Depois do fim do mundo* não dominam os movimentos dos corpos; eles se jogam, literalmente, em cena, no palco inexistente, colocando-os no mesmo nível que todos da "plateia". O narrador, em uma longa tirada, começa a nos descrever o espetáculo a partir de Hans e Curto Chivito:

[...] Tão logo eles começaram a se movimentar, todos se puseram a aplaudir efusivamente, como se estivessem diante de Caruso e Titta Ruffo. Quando os aplausos cessaram, eles viraram a cabeça para o público, num movimento sincronizado e, ato seguido, se deixaram cair lentamente, como se suas pernas fossem se derretendo aos poucos. Nesse momento, a pequena orquestra começou a tocar. [...] Hans e Curto Chivito se viraram de bruços, elevaram um pouco e tronco e, impulsionados pelos braços, que davam braçadas no chão, se puseram a se arrastar em direção ao outro lado do palco. As pernas, esticadas para trás, não se moviam, como se estivessem dormentes. Vinham a reboque do tronco. Por vezes, Hans acelerava a marcha enquanto Curto Chivito ralentava. Quando Hans ficava um corpo à frente de Curto Chivito, este

⁶⁰ Ibid, p. 95-96.

também acelerava, aproximando-se rapidamente do companheiro, parecendo querer lhe dar o bote. Como a cena se dava no chão e o salão de baile não tinha nem palco, nem qualquer outro tipo de tablado, muito menos a inclinação na plateia de que os teatros comumente gozam, aqueles que se sentavam nas filas posteriores à terceira não conseguiam discernir o que ocorria em cena. [e continua com a entrada das Olivinhas] À primeira batida, a Olivinha de tornozelos mais roliços se pôs a correr até o outro lado da sala de baile, quase pisando, no trajeto, em Hans e Curto Chivito, que haviam voltado a se arrastar lentamente pelo chão. Chegando ao outro lado, ela não desacelerou e se chocou com força contra a parede. Lançou então seu corpo para trás, exagerando o impacto - como se estivesse colidido não com uma parede, mas com uma locomotiva em movimento - e caiu fazendo barulho, que se amplificou nas batidas cada vez mais aceleradas do senhor Andrade sobre o tambor. [...] A Olivinha permaneceu no chão. Parecia estar desmaiada. [...] Hans e Curto Chivito continuavam a se arrastar e o senhor Andrade a surrar o tambor. [...] Depois de um tempo curto, soou o fagote. E a outra Olivinha correu em direção ao lado oposto da sala. Como a irmã, chocou-se com força contra a parede, lançou o corpo para trás, exagerando o impacto, e caiu fazendo barulho, que também se amplificou nas batidas cada vez mais aceleradas do senhor Andrade sobre o tambor. As Olivinhas se mantiveram jogadas no chão até que Hans e Curto Chivito as alcançaram. Eles então se ergueram e elas se viraram de bruços e passaram a se arrastar pelo chão como eles faziam no momento anterior. Em seguida, Hans iniciou a mesma corrida desvairada das Olivinhas, só que no sentido contrário, em direção ao lugar onde eles estavam quando a ópera principiou.⁶¹

⁶¹ STIGGER, op. cit., p. 185-196.

Ninguém naquele recinto entendia o desenrolar da ópera, pois tudo era feito de maneira repetitiva: o gesto que Curto Chivito fazia, Hans também o fazia; o mesmo com as Olivinhas. A música tocava, mas eles não estavam ali para representá-la, muito menos para se movimentarem conforme a melodia dos tambores - e reside aí um dos motivos pelo qual os espectadores começaram a se entender com o teor da peça, pois ninguém entendia e mesmo via nada. Como não havia um palco diferenciador, os "atores" não pertenciam a um espaço específico, não tinham território, não pertenciam a nada, vagavam como se o fim já tivesse ocorrido e não existisse mais nada para se ver muito menos ouvir; estavam, então, na *nulle part* onde uns podiam vê-los, outros não; uns se levantavam, outros não, mas ninguém se ouvia, ninguém se entendia mutuamente, nem os atores se arrastando no chão e batendo de um lado a outro contra a parede do salão. Algo precisava acontecer para que todos sentissem a encenação. Foi aí que Curto e Hans foram à "boca do palco" e abriram a boca, dando a entender a todos ali, que finalmente teria início uma canção ou algo do gênero. A plateia clamava por algo que a confortasse e que a trouxesse de volta a uma possível ilusão de mundo, mas este já terminou e nada mais poderia ser visto ou ouvido.

Hans e Curto Chivito, de pé, atrás delas [as Olivinhas], abriram finalmente as bocas para cantar. A plateia, que esperava ansiosamente este momento, voltou a aplaudir freneticamente. Os aplausos foram tão efusivos que ninguém percebeu, de imediato, que das bocas de Hans e Curto Chivito não saiu som algum. Quando as palmas cessaram, muitos espectadores se entreolharam. A plateia não ouvia nada, absolutamente nada do que eles cantavam. Alguns cochicharam com o vizinho, para se certificar de que o problema não era com eles. Outros coçaram os ouvidos achando que estavam entupidos. Hans e Curto Chivito pareciam não notar que as palavras que emitiam não eram audíveis. Continuavam a mexer os lábios e a fazer caretas, esforçando-se por atingir as notas mais altas. As Olivinhas também se levantaram e, ao lado deles,

se puseram a cantar. Mas tampouco de suas bocas saía qualquer som.⁶²

Por mais que eles tentassem comunicar algo a esse público, nada era ouvido e sentido por ele; pensavam se tratar de um defeito em seus próprios ouvidos, por isso olhavam as pessoas ao redor para comprovarem se o problema era com eles ou com todos. Eles tentavam colocar significado nesses movimentos da boca, mas o som não correspondia à imagem e ao movimento. A ópera se chamava *Depois do fim do mundo*, onde a população seria dizimada e os recursos naturais, idem; as poucas pessoas sobreviventes viveriam em uma incompreensão total, vivendo em um mundo depois do fim, mas sem se darem conta de onde estão; era como se nada tivesse acontecido e eles só não conseguissem ouvir, e ver, a catástrofe. Assim como na ópera de Gombrowicz, os pés nus do personagem entram como uma maneira de furar essa relação totalizante, furar essa impossibilidade de comunicação - lembrando que, após ser levado pela polícia, Witold perde o poder da palavra e não pode mais falar, é impedido:

[...] Et maintenant, que l'accusé dise ce qu'il compte avancer pour sa défense. Mais je prie d'abord Monsieur le Procureur de lire l'acte d'accusation.

Witold : Pour quelle raison...?

Le père : Je retire la parole à l'accusé. L'accusé n'a pas la parole. L'accusé est privé de parole. Monsieur le Procureur, c'est à vous.

La famille : C'est à vous, Monsieur le Procureur.

Le Procureur : En application du point B du paragraphe 7 du Code Pénal concernant l'insoumission des appelés et la mentalité de révolutionnaire à pieds nus, je vous condamne.

- En accord avec la décision des autorités,

- Pour offense à l'Empereur Régnant,

⁶² STIGGER, op. cit., p. 187.

A cinq ans de forteresse, aux travaux forcés, et aux fers!⁶³

Em Auschwitz, p. ex., as pessoas chegavam até lá e não sabiam ao certo o que estava por acontecer, o motivo pelo qual precisavam serem separados por sexo, nada era dito - o julgamento já acontecera, sem o conhecimento dos acusados e mesmo do crime cometido, pois, como bem disse Agamben, o julgamento não tem finalidade prática, a única, talvez, seja o próprio mistério do julgamento. Como não se conhecem os motivos do horror, como testemunhar algo não documentado, algo que, para os seguidores de Hitler à época, não aconteceu? Eliminando todo o arsenal memorialístico, ninguém mais se lembraria do holocausto, e ele seria visto como um pensamento louco de alguns poucos sobreviventes⁶⁴ - o pai de Gombrowicz, em *L'opérette*, de

⁶³ GOMBROWICZ, op. cit., p. 108-109. A questão do julgamento sem possibilidade de fala, ou seja, de defesa, é o centro da análise de Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz?*, onde o autor afirma: "[...] se a essência da lei - de toda lei - é o processo, se todo direito (e a moral que está contida nele) é unicamente direito (e moral) processual, então execução e transgressão, inocência e culpabilidade, obediência e desobediência se confundem e perdem importância. [...] A finalidade última da norma consiste em produzir um julgamento; este, porém, não tem em vista nem punir nem premiar, nem fazer justiça nem estabelecer a verdade. O julgamento é em si mesmo a finalidade, e isso [...] constituiu o seu mistério, o mistério do processo" (AGAMBEN, 2008, p. 28) O mesmo autor analisa o julgamento de Jesus por Pilatos e vê nesse caso uma inexistência mesmo do julgamento, pois Pilatos se recusa a julgá-lo e o entrega à multidão enfurecida. "[...] dois julgamentos e dois reinos estão frente a frente sem conseguirem chegar a uma conclusão. Não fica claro nem mesmo quem julga quem, se o juiz legalmente investido pelo poder terreno ou o juiz por escárnio, que representa o Reino que não é deste mundo. Aliás, é possível que nenhum dos dois pronuncie verdadeiramente um juízo." (AGAMBEN, 2014, p. 55)

⁶⁴ Mas como a totalidade não é possível, pois sempre existirá algo ou alguém perfurando essa imagem totalizante, houve, sim, testemunha do holocausto. Quatro fotografias foram retiradas do campo de concentração no momento em que estavam queimando pessoas. Georges Didi-Huberman, em *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, recupera tais imagens e diz: "Para saber hay que imaginarse. Devemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todod modos - puesto que es verdad -, no podemos harcerlo, que no podremos hacerlos hasta el final. Pero ese imaginable tan duro, se lo *debemos*. A modo de respuesto, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que alguns deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así, pues, no invoquemos lo inimaginable." (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17) Em Primo Levi, pelo contrário, nós temos o testemunho escrito no livro *Se questo è un uomo*, em que ele relembra seus momentos no campo de concentração. Às pessoas que pensam ter se tratado de apenas uma prisão, ou mesmo de uma invenção, de uma ficção, ele responde: "a molti, individui o popoli, può accadere di

pois do monólogo do filho o acusa de ter se transformado em um louco. Nega-se o poder da fala a alguém justamente para impedi-la da defesa e da possibilidade de incidir nesse sistema e fazer não coincidir mais a imagem e o representado, ou seja, desqualifica-se o sujeito e o conteúdo de sua fala, dizendo tratar-se de uma ficção. Gombrowicz, depois de ter sido julgado e perder o poder de fala, produz, ele também, um furo nessa relação ao começar um monólogo sobre o futuro do mundo depois desse fato; como sobreviver em um mundo onde não se pode mais se contrapor a essa fala institucionalizante? Mesmo em *Opisanie Swiata*, os personagens começam a cantar, mas ninguém escuta, à exceção do professor Antelo, a única pessoa naquele recinto o qual conseguia escutar a ária cujo tema era sobre a vida depois da catástrofe que fizera arder a terra.

Mesmo ali existia algo que furava a história, entendida como acumulação de fatos, para fazê-la recombinar-se em uma nova série de possibilidades; algo que faria todos lembrarem do que ocorrera. O monólogo, porém, de Witold começa com uma reivindicação da fala.

Witold : J'ai la parole. Vous ne pouvez me retirer
la parole. Je vais parler, car j'ai la parole.
Attention,
je parle! Silence, je parle! Taisez-vous, taisez-
vous,
taisez-vous, je parle, je parle!
Et je vous dirai des choses très graves, mais
Que mes pieds nus accompagnent
Mes lèvres... Là, en bas
De ma personne, qu'il apparaisse, ce pied nu,
Et c'est pieds nus que je parlerai, pieds nus...
Oh, je comprends bien pourquoi
Si méchamment vous vous jouez de moi...
Chère petite Famille!
A voir mes pieds nus, vous vous croyez

ritenere, più o meno consapevolmente, che 'ogni straniero è nemico'. Per lo più questa convinzione giace in fondo agli animi come una infezione latente; si manifesta solo in atti saltuari e incoordinati, e non sta all'origine di un sistema di pensiero. Ma quando questo avviene, quando il dogma inespresso diventa premessa maggiore di un sollogismo, allora, al termine della catena, sta il Lager. Esso è il prodotto di un concezione del mondo portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: finché la concezione sussiste, le conseguenze ci minacciano. La storia dei campi di distruzione dovrebbe venire intesa da tutti come un sinistro segnale di pericolo" (LEVI, 1958, p. 3)

Tout permis avec moi!
 Si je n'étais pas pieds nus, si je n'étais pas
 déchaussé,
 si j'étais pareil aux autres garçons convenables,
 auriez-vous osé vous jouer ainsi de moi?
 C'est qu'il y a en moi un certain relâchement
 Et c'est pourquoi tout devient en quelque sorte
 Lourd et terriblement relâché. Tout devient arbi-
 traire.
 Tout devient possible... Tout, tout, est
 admissible...
 Mon Dieu! Mon Dieu!... Mais ce mot 'Dieu', dans
 ma bouche,
 Associé à mon pied nu
 Prend un air relâché!
 J'ai remarqué depuis longtemps
 Que le monde suit mes humeurs.
 Naguère il m'arrivait d'être gai,
 Alors le monde était d'une certaine façon plus gai.
 Or, voici un moment déjà
 Qu'en moi quelque chose s'est détraqué. C'est
 pourquoi
 Le monde lui aussi rend un son faux, déplaisant,
 Même ma famille.
 Je suis responsable du monde.
 Je suis le Seigneur du monde! Ah, ne vous
 moquez
 pas de moi.
 Je sais, je sais,
 Je suis un morveux de dix-sept ans,
 Je ne suis rien,
 Je suis un chiot,
 Ne me prenez pas au sérieux.
 Moi-même je ne me prends pas au sérieux...
 Et pourtant je suis. Et pourtant je suis... Je suis
 plus
 fermement que vous autres... Je suis...
 Et sur mes épaules
 Tout repose. Je porte
 Tout! Ah, comment est-ce possible que je sois à la
 fois si immature
 Et si mûr! Mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu!...
 Mon Dieu aux pieds nus... mon Dieu va-nu-
 -pieds...
 sauve-moi de mon désarroi!

Je veux encore vous dire ceci : depuis longtemps
 Quelque chose s'est détraqué entre moi et le
 monde.

Le monde m'a échappé.

Il ne m'aime pas, et moi je ne l'aime pas - une
 vague animosité

Est née entre nous. C'est pourquoi

S'enfle une vague funeste d'événements et tout

Prend mauvaise tournure, tout finira mal, tout va
 se transformer

En mal, non en bien... Mauvais sont vos visages,
 mauvais vos visages, mauvais vos visages,
 mauvais vos visages...

Oh, que va-t-il arriver?

Quelque chose d'affreux se trame,

Dont je ne sais rien... Où? Quoi? Comment?

Messieurs, cet assassinat de l'Archiduc Ferdinand
 à

Sarajevo... Pourquoi l'ai-je assassiné,

Pourquoi l'ai-je assassiné?

Assassiné?

Punissez-moi

Condamnez-moi, condamnez-moi, condamnez-
 moi.⁶⁵

Witold afirma, nesta longa citação, ter a palavra, ter a fala, mas só falará a partir de sua posição de pés nus - algo nele também foi desmascarado e caiu, mas em uma espécie de retorno, fez com que a máscara dessa família caísse e mostrasse a moral antiga do velho mundo onde nada poderia sair da normalidade, quicá um filho gay, de pés nus, amigado do filho do concierge e assassino do duque de Sarajevo. Por isso a afirmação de que se ele fosse igual aos outros homens de sua idade, nada disso aconteceria com ele, pois desse modo ele se igualaria à imagem prevista por todos, não haveria um fator de desnudamento de seu ser, e a família não seria exposta nem seria obrigada a se transformar em um tribunal do juri. Tudo se torna arbitrário, diz ele, em que mesmo o seu julgamento passa por uma encenação de juri; a família se mascara e se arvora no direito, e no papel, de julgar o filho. Tudo se

⁶⁵ GOMBROWICZ, op. cit., p. 113-116.

torna, também, possível e admissível. Talvez por isso o mundo tenha deixado de existir - *échapper* - para ele; mesmo sem deixar seu país, Gombrowicz deixou para trás esse velho mundo⁶⁶ onde tudo, mesmo a fala, perde sua importância. O mundo para ele deveria ter um aspecto diferente, um aspecto *gai*, mas, para isso, a imagem tem de mudar, e o que cada um vê, testemunha e se relaciona, pode conter uma enorme diferença e pertencer a mundos diversos, pois, como afirmou Blonski, toda *nudité* do início da vida termina em uma *nature*, na série levantada por este e retomada por Didi-Huberman. Só que a natureza, ela mesma, passa por um processo de perda e renovação constante, impossibilitando, assim, qualquer tentativa de reconhecimento naquele local; ele se tornou também uma *nulle part*.



Para retornarmos ao final da viagem de Opalka e Bopp, quando estes chegam à floresta amazônica, vão direto ao hospital para Opalka se encontrar com Natanael, seu filho, mas, no momento de olhar para o médico Amado Silva, já percebe que seu filho partiu para outro mundo. O médico tenta consolá-lo dizendo dos últimos minutos de Natanael e de seus questionamentos sobre o pai, mesmo estando naquele estado. Opalka pede, então, para ver o filho pela primeira vez pessoalmente; terá o contato com o corpo morto, poderá tocá-lo, para quem sabe escrever mentalmente sobre o que nunca existiu entre eles, criar uma memória para logo depois escrevê-la sobre os momentos nunca passados juntos, talvez para criar uma memória do passado. Opalka quer experimentar uma vida que poderia ter acontecido, estava prestes a ocorrer, mas não pôde ser realizada. Ele também sofreu uma perda irreparável em sua vida - assim como Ricardo Lísias e Henrique -, estando longe de um filho, por isso precisava se colocar diante dele para relembrar os momentos possíveis, tentar construir uma gama de sentidos para o sem sentido da vida ali desfeita. Opalka tem receio de olhar para o corpo e ver nele o seu próprio fim, a própria ficção de seu fim e saber que ali, sempre perdemos. Estamos sempre perdendo, saibamos ou não.

⁶⁶ Witold Gombrowicz, a pessoa, também deixou para trás o velho mundo ao viajar para Buenos Aires e lá morar. Essa viagem foi retratada por ele no livro *Transatlântico*.

O narrador de *Opisanie Swiata*, em uma longa passagem, mostra o encontro desse pai com o filho morto, no capítulo *O que você vê quando me vê*:

Opalka caminhou até a porta do quarto e, bem próximo a ela, parou e respirou fundo. Pigarreou, alisou o paletó e, com a mão esquerda, tirou o chapéu de explorador, que encostou no peito. Estendeu a mão direita para a frente e, com ela, envolveu a maçaneta dourada. Antes de girá-la, parou novamente por um curto instante, como se medisse a força que deveria empregar para abri-la. Abaixou a cabeça e viu uma mancha na manga direita do paletó claro. Era uma mancha escura, alongada, perpendicular ao punho, de uns cinco centímetros de comprimento. Parecia ser mancha antiga, talvez adquirida na viagem de navio. O que outrotra fora líquido havia se entranhado totalmente no tecido, endurecendo as fibras do linho. Pela cor, podia ser vinho, molho ou sangue seco. Opalka tirou a mão da maçaneta, levou o braço até o nariz e cheirou a mancha. Já não tinha mais cheiro. Tratava-se mesmo de uma mancha antiga. Devia ter pelo menos alguns dias. Opalka não tinha ideia de onde poderia ter se sujado. Não se lembrava de ter se cortado nem de ter derrubado vinho. Talvez houvesse encostado na manga do paletó no molho da carne numa das últimas refeições a bordo. Ou talvez não fosse ele o responsável pela mancha. Bopp, sempre estabanado, talvez tivesse derramado alguma coisa em seu braço sem querer, sem que Opalka houvesse percebido. O que quer que fosse, não sairia tão fácil. Compraria vinagre. E água oxigenada. Muito certamente, ele encontraria essas substâncias ali no hospital. Mas não as pediria. Se Bopp estivesse agora com ele, sem dúvida as pediria. Mas Bopp não estava. Era a primeira vez que Opalka se via sozinho em toda a viagem. Colocou o chapéu de explorador embaixo do braço, passou o polegar esquerdo na língua e esfregou vigorosamente sobre a mancha, buscando, inutilmente, limpá-la. Depois de mais

algumas tentativas, desistiu. Encostou novamente o chapéu no peito, ergueu a cabeça, corrigiu a postura, girou a maçaneta e, enfim, entrou no quarto.⁶⁷

Opalka quer entrar no quarto de Natanael, mas algo o impede de fazer esse movimento rapidamente, e, por isso, começa a reparar em si mesmo, como uma forma de adiar um pouco mais o tempo de encontro com seu filho. Quando pega na maçaneta da porta e se dirige ao quarto, ele repara em uma mancha de sangue na manga de sua camisa; não se lembra de tê-la manchado durante a viagem de navio e começa a conjecturar sobre as inúmeras possibilidades de acontecimentos e substâncias que ali puderam ter caído. Coloca sua língua na mancha para tentar descobrir o teor, mas a mancha vermelha não é de grande importância para ele, pois encontrou um subterfúgio para adiar um pouco mais o contato visual com seu filho. De uma certa forma, Opalka está começando a criar uma memória de sua viagem para poder depois relembrar, escrever e inventar. É o primeiro momento de inteira reflexão do personagem durante todo o trajeto. Ao se esgotarem as possibilidades, começa a limpar a mancha na camisa e abre a porta para adentrar em um mundo diferente do seu, onde era, de alguma forma, também o seu mundo, só que um mundo não vivido, um mundo ficcional.⁶⁸ O narrador percebe essa fragilidade em Opalka e narra seus passos nos mínimos detalhes, assim o leitor fica também apreensivo com aquele encontro, em uma espécie de escrita infantil em que todos os detalhes devem ser retratados e ditos para ficarem na memória - a questão aqui, porém, é a de criar uma memória para Opalka. Como em uma espécie de pacto entre ele e os leitores, pois ambos vão descobrindo aos poucos cada detalhe do quarto.

⁶⁷ STIGGER, op. cit., p. 132-133.

⁶⁸ A figura da mancha vermelha já apareceu em outros textos de Veronica Stigger. No livro *Sur*, traduzido por Gonzalo Aguilar, a escritora nos apresenta o texto *Mancha*, cujas personagens, Carol 1 e Carol 2, estão se maquiando defronte o espelho. Quando Carol 2 pega na maçaneta para entrar no apartamento, suja-se de uma substância vermelha e se enoja. Deduz se tratar de sangue. Quando repara no ambiente, encontra uma poça enorme de sangue no tapete. Questiona a amiga de quem é aquele sangue todo. A outra Carol não dá nenhuma importância e continua a todo momento a se maquiar. Quem está no banho é o marido - talvez o filho, não sabemos ao certo -, e lá continua. O assunto vez ou outra retorna sem as duas darem a mínima importância. Talvez ele esteja morto, mas o mascaramento do rosto é mais importante e relevante para elas do que qualquer outra coisa. O encontro delas com esse corpo

Lá dentro, tudo era branco: do chão ao teto, da cama à cômoda, dos lençóis à cortina. Isso fazia com que a luz que entrava pela janela aberta tornasse o quarto ainda mais claro. Opalka fechou a porta atrás de si e permaneceu junto dela, parado, segurando agora o chapéu de explorador pela aba com as duas mãos, os braços para baixo, esticados e apoiados nas coxas. Seus olhos, comprimidos, piscavam repetidas vezes, tentando se acostumar com o excesso de claridade. Percebeu que o quarto era quadrado, arejado, com pouco móveis e bastante espaço livre. Na parede oposta, ficava a janela. Uma janela grande, com vista para as árvores do pátio. Ao lado da janela, no canto direito da parede, havia uma cômoda de madeira pintada de branco com três gavetas e um espelho. Em cima dela, um vaso de flores. A cama, de ferro, também pintada de branco, ficava no centro e estava coberta com um mosquitoieiro. Do lado direito, havia o criado-mudo, no mesmo estilo da cômoda. Do outro lado, a toalete, sobre a qual se assentavam uma bacia e uma jarra com água. Opalka permaneceu parado, observando atentamente cada detalhe do quarto, mas não se fixando em nada específico. Evitava olhar para a cama. Era lá que estava seu filho. O corpo de seu filho.⁶⁹

O ambiente é todo decorado com as cores brancas, entrando em direta incompatibilidade com a mancha vermelha em sua camiseta, como se ela fosse o elemento estrangeiro naquele quarto e servisse de refúgio para Opalka, o qual constantemente se recusa a olhar o corpo do filho, morto, em cima da cama de ferro. Ele, então, repara na composição daquele quarto, olha para a janela, pensa em ligar a luz, repara nas vinte e uma flores, dez brancas e onze amarelas - outras tonalidades de cor para aquele quarto asséptico, sem cores e sem falhas -, percebe que seu sapato estava bastante gasto e não lembrou se estivera

não acontecerá, ao contrário de Opalka com Natanael. O texto manchado termina com as duas gargalhando ao imaginarem como seria o corpo de uma travesti. Gritam "la pija de ella", "la pija de ella" (STIGGER, 2013, p. 62)

⁶⁹ Ibid, p. 134.

com ele na primeira vez que visitou a Amazônia; sua memória estava sendo construída.

[...] caminhou de volta até a cama. Posicionou-se bem no centro dela, do lado esquerdo. Com a mão direita, levantou o mosquiteiro, enrolando-o no alto. Natanael estava deitado de olhos fechados, com um meio sorriso no rosto. Parecia estar dormindo, sonhando que não estava ali, que estava numa praia ou na beira do rio pegando sol. O lençol cobria parte de seu corpo, indo até a altura do peito. Apesar da doença, que o deixara visivelmente abatido e pálido, aparentava ser mais jovem do que era. Usava barba e tinha a boca fina como a de Opalka. O nariz, pequeno e delicado, lembrava o da mãe. Estava de avental branco, com as mãos cruzadas sobre o peito. Entre os dedos, segurava uma fotografia. De onde estava, Opalka não podia ver quem figurava nela. Encarou o rosto sereno do filho como se pedisse licença, e inclinou um pouco o tronco para a frente, tentando ver melhor a foto. Mas não conseguiu. Sua visão não era mais a mesma. Estendeu o braço em direção às mãos de Natanael, mas interrompeu o gesto antes de completá-lo. Talvez temesse ser invasivo. Olhou, agora de lado, para o filho. Ficou um bom tempo a observá-lo. Era impressionante como parecia tranquilo. Se não fosse a pele mais pálida que o normal e os lábios ressequidos, não duvidaria que estivesse adormecido. Opalka chegou ainda mais perto e tocou de leve suas mãos. Seus dedos, que seguravam com força a fotografia, ainda estavam quentes, mas não tão quentes quanto os de Opalka. Este então apertou as mãos do filho entre as suas como se quisesse esquentá-las. Depois, passou as pontas dos dedos da mão direita sobre o rosto de Natanael, afastando uma mecha de cabelo que havia caído sobre sua testa. Pegou, por fim, a foto. Era uma fotografia sua, de quando estivera na Amazônia e conhecera e amara a mãe de Natanael, a mãe do filho que não sabia ter, a mãe

do seu filho morto. A fotografia fora tirada na beira de um rio, no meio da floresta. Não lembrava mais por quem. Via-se a margem do rio e as árvores que a ladeavam. Opalka estava numa clareira, no canto esquerdo da foto, em pé, com calça e camisa de algodão e botas de couro. Usava barba e o mesmo chapéu de explorador que, naquele momento, descansava sobre a cadeira do quarto de Natanael. A seu lado, havia uma mesa improvisada com galhos grossos sobre a qual se encontrava suas panelas pequenas, um prato, um copo e um cupuaçu aberto. Abraçada a seu tornozelo direito, estava Frida, a macaquinha que seguia Opalka por toda parte e que ficara com a mãe de Natanael quando ele teve de partir. Na imagem que tinha nas mãos, em que reconhecia muito mais o filho do que a si mesmo, Opalka sorria, mostrando os dentes superiores, retos e brancos.⁷⁰

Quando olhou para o corpo de Natanael, Opalka não teve a sensação de que ele estava morto, como se o filho estivesse fingindo, ali naquela cama, uma morte imaginária, com um pequeno sorriso⁷¹ no rosto.

⁷⁰ Ibid, p. 135-136.

⁷¹ O detalhe de um corpo morto provido de uma expressão já não era tão estranho a Opalka e aos passageiros do navio. Antes de chegarem à Amazônia, no episódio intitulado *Talvez possamos ouvi-la*, o boato de que uma sereia estava no mar tomou conta de todos ali presentes. Instaurou-se uma enorme confusão de vozes, gritos e idiomas diferentes. Ninguém se entendia, ninguém se ouvia - assim como no episódio da ópera em que Hans e as Olivinhas simulavam uma canção, mas nenhum som saía de suas bocas, só que no caso da sereia a incompreensão se dava devido à sobreposição de vozes - até que a ordem pelo alto-falante veio, o que forçou todos a se calarem. Ouviram apenas o movimento do mar e o começo de uma chuva. O senhor Andrade, porém, pegou o binóculo de Bopp para tentar ver melhor. "A água da chuva lhe escorria pelo rosto, dificultando a visão. O corpo boiava de bruços, os braços abertos para os lados, as pernas estiradas para trás. Estava inchado como um balão. São os gases, esclareceu Bopp. Era o corpo de uma mulher. Restos de um vestido floreado tapavam-lhe as costas e parte das pernas, e um longo cabelo loiro, agora enozado e cheio de algas, se enroscava em seu pescoço. Os dedos das mãos, com as pele se desprendendo das unhas, haviam formado uma espécie de luva. Os ossos do antebraço esquerdo estavam à mostra. Um generoso pedaço de carne, músculo e pele havia sido extirpado, não por corte a faca ou bisturi, que produziria uma incisão reta e uniforme e não irregular como aquela, mas, muito provavelmente, por mordida de peixe grande. Na panturrilha direita e nas costas próximo ao ombro esquerdo viam-se outros

A qualquer momento ele se levantaria e abraçaria o pai desconhecido durante tanto tempo. O pai queria dar voz a esse filho, interpretar esse sorriso como boas-vindas. Nas mãos, o filho segurava firmemente uma fotografia dele, do pai e da mãe, de quando os três estavam na Amazônia; nesta imagem, Opalka se surpreendeu ao reconhecer mais o filho do que a ele mesmo, como se a imagem de si retrocedida alguns anos lhe fosse estranha, o seu eu "passado" era um estrangeiro ao eu "presente" e ele se reconhecia mais em um outro do que nele mesmo. Como Natanael-morto, Opalka, na foto, também sorria.

ferimentos como aquele. De repente, com a movimentação provocada pela tentativa de tirar o cadáver da água, o braço direito se soltou e ficou a flutuar sozinho. Rompida a simetria, o corpo virou e, não antes de entregar o que fora seu rosto à contemplação dos curiosos viajantes, começou a afundar lentamente. A mulher não tinha mais olhos nem nariz, e seus lábios - surpreendentemente carnudos embora enrugados - formavam um círculo perfeito, como se ela, ao morrer, estivesse entoando a nota final de uma canção" (STIGGER, 2013, p. 78) O que era para ser uma sereia, se mostra como um corpo em decomposição, sem os olhos e nariz, permanecendo apenas os lábios grossos dando a impressão que estivesse por terminar a nota de uma canção, também esta sem ruídos. O corpo estava fragmentado, mas a imagem da boca provocava a impressão de um ruído que talvez pudesse ser ouvido, era preciso dar voz a esse cadáver.

3. De Bopp a Raul Bopp.

No diário escrito por Opalka durante todo o percurso de viagem da Polônia ao Brasil, a pessoa que mais lhe chama atenção é Bopp, seja por ter se revelado seu amigo durante todo o trajeto, seja pelo seu jeito diferente; é nesse momento que, mais uma vez, a confusão de vozes se instala como um recurso literário, impossibilitando o conhecimento de quem está falando, se o personagem, se a memória do personagem se sobrepõe à própria escrita, se Veronica Stigger ou o nome colocado na capa do livro, ou todos juntos, criando-se, assim, um diário feito de recortes de um outro texto, só escrito e divulgado anos depois sobre outro escritor de nome Raul Bopp. É no ensaio *O Bom Dragão*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado no *Diário Carioca* de 12 de agosto de 1951 e republicado na segunda edição do livro *Cobra de Vidro* de 1978, que o crítico faz um apanhado geral da vida de Raul Bopp, o poeta e diplomata brasileiro participante da Semana de Arte Moderna e, anos antes, no início dos anos de 1920, faz uma viagem ao interior da Amazônia, inspiração ao seu *Cobra Norato*, de 1931. Sérgio Buarque⁷² inicia seu texto comentando as críticas de Augusto Meyer, criador de um perfil mítico de Raul Bopp, e a de Américo Faco, o qual, segundo ele, peca pela falta de evocação do autor e da intenção confidencial. Ao afirmar que a vida do escritor de *Urucungo* pode ser dividida entre antes e depois da entrada na diplomacia, Buarque de Holanda é direto ao dizer:

⁷² No recente livro de seu filho, Chico Buarque, *O Irmão Alemão*, de 2014, o autor cria uma história em que ele descobre um irmão de origem alemã que seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, preferiu não comentar durante a vida inteira sobre. A narrativa é permeada de cartas e bilhetes em alemão, necessitando, desse modo, da tradução do narrador para que possamos entender, em uma busca desenfreada, criando-se, desse modo, também, uma história cujas vozes não sabemos de quem são, pois, a cada página a pergunta que nos fazemos é "até onde é verdade ou invenção?". Ao final do livro é acrescentada uma nota, assinada por Chico Buarque, afirmando ter tomado "[...] conhecimento do destino do meu irmão Sergio Günther graças ao empenho do historiador João Klung e do museólogo Dieter Lange. Seus trabalhos de pesquisa em Berlim basearam-se nos documentos constantes neste livro, preservados por minha mãe, Maria Amelia Buarque de Holanda." (BUARQUE, 2014, p. 229). Em reportagem na edição de janeiro de 2015 da revista piauí, Chico Buarque conta sua viagem, verdadeira, à Alemanha para encontrar vestígios de seu irmão, colocando, assim, mais lenha no debate sobre a veracidade, ou não, do relato produzido em *O Irmão Alemão*.

para aqueles [...] que conviveram mais demoradamente com Raul Bopp, [...] o poeta parecerá inseparável de sua poesia. Foram ambos uma harmonia tão acabada que dividir um do outro é correr o risco de mutilá-los.⁷³

O poeta e sua poesia não podem ser divididos, um não sobrevive sem o outro, a existência de um faz-se necessária para que a outra torne a existir; a vida de Raul Bopp enquanto escritor e sua persona literária se coloca à prova a todo instante quando publica seus livros. Pode ser que essa persona esteja no navio voltando às Terras do Sem-fim da Amazônia junto com Opalka e juntas, a poesia e a vida, se misturem de tal maneira que não se possa mais diferenciá-las, criando, assim, uma sobreposição de vozes e não se sabe mais quem está falando ou, no caso, escrevendo, pois o Bopp de Stigger tanto pode estar em *Cobra Norato*, como Cobra Norato, o personagem, ao se vestir como Cobra Grande, pode estar em *Opisanie Swiata*. Tal confusão também é sentida por Sérgio Buarque ao afirmar ser

desse – do autor – minha lembrança mais viva é a metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Berlim, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostock, mas antes de alcançar Havana e La Paz. A maior que já se sabe que foi nas Terras do Sem-fim da Amazônia (‘Canoa de vela. Pé no chão ouvindo aquelas mil e uma noites tapuias’).⁷⁴

⁷³ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. O bom dragão. In: _____. *Poesia completa de Raul Bopp*. Augusto Massi (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 57.

⁷⁴ Ibid, p. 57.

Opalka escreve praticamente com essas mesmas palavras em seu diário, tecendo uma narrativa em que suas impressões sobre Bopp estão misturadas com as palavras presentes n'*O Bom Dragão*, de Sérgio Buarque. É então que Opalka escreve ser

dele, minha lembrança mais viva será sempre metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Varsóvia, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostok. A maior foi nas terras do Sem fim da Amazônia.⁷⁵

Bopp se desloca para vários lugares e sempre leva consigo diversos caderninhos pretos para fazer anotações; muitas vezes presenteia algumas pessoas com algum deles para escrever sobre o que passou, sobre a memória que vez ou outra retorna ao presente para se fazer uma releitura do já acontecido. Bopp acumula viagens e malas; são elas, as valises,

ainda marcadas pelas etiquetas e poeiras da Transiberiana (quatorze dias entre Vladivostok e Bielo-Savelovskaya), onde foi chamado Lafcádio (lembrança de Lafcádio Hern, o amigo de exotismo), emergirão aos poucos os seus meteoros familiares. A colossal moeda de bronze com meia libra de peso, o manuscrito de *Cobra Norato*, o quimono de legítima seda *shin-shung-shah*, o chapéu tropical, a caveira pré-histórica para servir de cinzeiro, a Constituição da República Argentina ('Artículo primero: no hay artículo primero'), as três latas de caviar Molossol

⁷⁵ STIGGER, op. cit., p. 30.

um guia turístico *How to be happy in Warsaw*. Em breve tudo se dissipará, porque o poeta é perdulário e dadivoso. Tudo, menos o quimono comprado em Xangai, que presta serviços à noite porque tem um dragão dourado, bom para espantar maus espíritos.⁷⁶

Lafcádio Hern, irlandês, depois naturalizado japonês quando se casa com a filha de um samurai, adota o nome de Koizumi Yakumo e se torna budista, escritor de contos de fadas – mais uma vez a visão infantil se faz presente – e conhece Raul Bopp quando este assume o cargo de diplomata, viajando bastante pela África, Índia, China, Japão, Coreia entre outros. A experiência por esses países se encontra no livro *Coisas do Oriente*, de 1971, no qual o autor tece comentários e faz observações de viagens; o título seria, como ele mesmo diz na abertura do livro, “aspectos de duas civilizações, da Índia e da China, e suas influências no mundo oriental”, mas decide trocá-lo, pois vê uma abrangência que não pode ser completada, optando, portanto, por um mais genérico mas não menos denso e importante e que na verdade faz um apanhado geral da vida consular adotada por Bopp depois de se afastar do movimento antropofágico, surgido após a semana de 1922. Tal medida se deve a dois fatores: o primeiro, à troca de casais, quando Oswald de Andrade começa a se relacionar com Patrícia Galvão, a Pagu, na época mulher de Raul Bopp; o segundo, ao convite que o então presidente Getúlio Vargas lhe fez para que entrasse na vida diplomática⁷⁷. É o próprio autor a afirmar, e a se explicar, no seu livro de 1966, em que faz uma análise dos movimentos modernistas no Brasil de 1922 a 1928, sobre os motivos que o levaram a tomar a decisão de deixar o país a trabalho.

Desprevenidamente, a libido entrou, de mansinho, no Paraíso Antropofágico. Cessou, abruptamente, aquele labor beneditino de trabalho. Deu-se um *changement des dames* geral. Um tomou a mulher do outro. Oswald desapareceu. Foi viver o seu novo

⁷⁶ HOLANDA, op. cit., p. 58.

⁷⁷ Cf. MASSI, Augusto. A forma elástica de Bopp. In: _____. *Poesia completa de Raul Bopp*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 31.

romance numa beira de praia, nas imediações de Santos. Tarsila não ficou mais em casa. A reação emocional se processou em série. Nesses agitados desajustamentos domésticos, pelo menos oito pessoas do grupo se desemparceraram voluntariamente.⁷⁸

É Augusto Massi, na introdução à poesia completa de Raul Bopp, quem retoma a questão do livro *Coisas do Oriente* e denomina a fase como um “desquite diplomático” e que

começa com a dispersão do grupo antropofágico e com seu ingresso na vida diplomática. A mudança parece ter sido traumática. Apartado do universo mítico e primitivo, Bopp não renuncia propriamente à literatura, mas à cena literária. Em 1932, viaja para o Japão, dando início à carreira diplomática, só retornando, definitivamente, ao Rio de Janeiro trinta anos depois, para se aposentar na condição de embaixador.⁷⁹

Desquite esse manifestado na escolha do abandono da vida de turista aprendiz para uma rotina consular, passando a viagem a ter uma forma burocrática, perdendo, assim, a conotação experimental mantida ainda em Bopp na sua viagem da Polônia à Amazônia e refletida também na escolha vocabular ao comparar a viagem com a figura de um turista aprendiz – título dado pelo escritor Mário de Andrade, um dos participantes da Semana de 1922 e autor de *Macunaíma*, ao seu livro de viagens homônimo. Logo no primeiro tópico de *Coisas do Oriente*, sobre a África de antigamente, Raul Bopp faz um contraponto entre duas possíveis áfricas, antes e depois da industrialização e da força capitalista que inevitavelmente muda a paisagem e as relações entre as pessoas. Diz ele, então:

⁷⁸ Cf. BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966. p. 94.

⁷⁹ MASSI, op. cit., p. 30.

Eu prefigurava, através das conversas a bordo, uma África de um estranho sabor de novela, movimentada e peluda com massas de negros e elefantes. Quando cheguei, não havia nada disso. Era completamente diverso. Percebia-se, de chegada, a cartanagem de uma civilização mercantil, sem expressão própria, orgulhosa e grotesca. O elemento nativo ficou à margem, repudiado. Não houve absorção. Houve utilização industrial, apenas. [...] No fundo, prevalecia inconscientemente um colonialismo áspero, filtrado em caras amargas. Sangues cansados. Gente repetida, sem valores incógnitos, sem vózes, sem mandingas, sêca e salgado. O deserto venceu o homem.⁸⁰

Na sua descrição de uma África cuja existência se dava no imaginário do autor, Raul Bopp de uma certa maneira se sente um estrangeiro em uma terra estranha, mas que bem poderia ter sido sua, onde “o elemento nativo ficou à margem” (p. 11) e onde a máquina passou por cima de toda diferença com seu rolo compressor para estabelecer um padrão único seja ele de consumo, vivência, pensamento etc. Ao longo do livro, Bopp escreve suas impressões como se estivesse em um lugar diferente, em um *entre-lugar*, dividido entre a cultura à sua frente e sua de origem, brasileira. Ele pode tanto fazer uma análise distanciada do Brasil como da Índia, China, África e Japão, por não pertencer àquelas culturas, obtendo um olhar em perspectiva, se camuflando e se mostrando vez ou outra. O relato dessa África feito em 1971 já se encontrava em outro texto de Raul Bopp, porém com pouca repercussão até aquele momento, pois o próprio autor não o incluiu em suas obras completas⁸¹.

⁸⁰ Cf. BOPP, Raul. *Coisas do Oriente*: viagens. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda. Editora, 1971. p. 11.

⁸¹ O texto fora resgatado pelo professor Raúl Antelo e incluído, por Augusto Massi, na segunda edição das *Poesias Completas* de Raul Bopp.

Em *El rostro lacerado del África*, este é o título, Bopp já tecia sua crítica ferrenha às mudanças ocorridas no continente africano e se arvora da metáfora do rosto lacerado para caracterizar a dor pela qual sentem os habitantes daquele território; é uma maneira de dizer que até mesmo os africanos não se sentem mais em casa, já perderam suas raízes e os seus rostos foram lacerados ao longo do tempo, transformando-os em um corpo sem rosto⁸², sem origem e sem identificação.

Lo difícil [diz Raul Bopp] para mim, después, fue desmontar aquella geografía esculpida a puro sol. Bosques a los empujones; había que derribarlos. Quería llegar al continente esclavo sin prejuicios de imaginación y ver las cosas con una cierta dosis de realidad. La tierra ofrecía asuntos fuertes y extraños. Interesábame formar de ellos una idea definida. Un reportaje en esquemas.⁸³

A tarefa desse turista era a de derrubar essa imagem construída em cima da escravidão, tratando-a como uma espécie de quebra-cabeça cuja montagem recebeu de Bopp uma solução diferente daquela dos conquistadores do continente, e ver as coisas com uma certa dose de realidade, mas percebeu a impossibilidade ao ver que a terra lhe oferecia estranhamento, deslocamento e não completude.

⁸² Não estamos muito longe do grupo *Acéphale* de Bataille, Klossowski e Masson, cuja aparição se deu em 1936 e que já propunha a laceração da cabeça - da racionalidade, da razão - como uma forma de leitura deslocada da normalidade. Tal corte será relido em chave esquizoanalítica por Gilles Deleuze em sua teoria da rostidade ao propor que todo o corpo é uma máquina de rostidade, ou seja, qualquer parte do corpo pode vir a ser esse olho e esse rosto, fragmentando e desunificando a leitura - por isso, talvez, o intuito de colocar na capa da revista *Acéphale* não um corpo sem cabeça, mas uma cabeça deslocada de seu local de origem, colocada no lugar do falo, em uma espécie de substituição deste. Como o título da revista é lido como "sem cabeça", mas também, na língua portuguesa, como "sem falo", o prefixo "a" como negador do "phale", o que daria uma releitura dos textos acefálicos.

⁸³ Cf. BOPP, Raul. *El rostro lacerado del África*. In: _____. *Poesia completa de Raul Bopp*. 2. ed. Augusto Massi (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 264.

Assim como Opalka passou pela experiência de estranhamento quando retornou à Amazônia onde estivera anos antes e não reconheceria mais aquela terra como uma "terra do Sem-fim" - como escreveria outro Bopp, o Raul, em *Cobra Norato* -, o Raul Bopp do texto vindo à tona logo depois da publicação de seu livro de 1931 também passaria por esse processo. Quem deu guarida a este foi Jorge Luis Borges para a *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento do *Diario Crítica*, em 1934. A tradução, feita também por Borges, entra em relação com outro texto do escritor argentino, *El rostro del profeta*, incorporada depois ao livro *Historia universal de la infamia* com o título de *El tintorero enmascarado Hákim de Merv* e que Borges publicou no mesmo suplemento antes de tomar conhecimento do texto de Raul Bopp. O diário era editado por Ulyses Petit de Murat e pelo já citado Borges, o que faz com que possamos ler a questão sob o prisma da América Latina e dos efeitos provocados pela colonização - tão criticado pelos artistas modernistas daqui e pelos antropofágicos como a deglutição do outro, do alheio a mim, para fazer surgir daí algo novo, sem sentimento de origem ou de pertencimento -, pois a infâmia cometida na África recebe uma releitura, pela tradução borgeana, da cultura imposta aos nossos tristes trópicos⁸⁴. Recebe, então, uma cultura visitada, como nos afirma o mesmo Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* ao inserir, logo no início da sua análise:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevisos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça

⁸⁴ Cf. ANTELO, Raúl. *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Cólóquio Pós-crítica, da Universidade Federal de Santa Catarina. Dezembro de 2006, p. 4.

parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.⁸⁵

A análise de Sérgio Buarque é de 1936, poucos anos depois da saída de *Cobra Norato* e da tradução/adaptação de Borges do texto sobre a África. Transpondo as análises feitas por Raul Bopp sobre a África - também dos anos 30 - para a Argentina de Borges, desembocamos também no Brasil de Sérgio Buarque, relido por Raúl Antelo em *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*, mas também em *Opisanie Swiata* onde a Amazônia é outra, completamente distinta do que fora.

El África era de hecho muy distinta. Esclava de una civilización de segunda clase. Sin expresión propia. Orgullosa y grotesca. El elemento nativo quedó al margen. Segregado. Repudiado. No hubo absorción. Hubo utilización industrial, apenas. Las ciudades enraizaron y crecieron sin color local. Sin 'algo nuevo' en la fisionomía. Parece que fueran importadas, encomendadas. Plantadas sin la sal de la tierra.⁸⁶

O que esta passagem de Bopp nos mostra é que não somente o território perdeu suas raízes, mas também as cidades e o próprio povo lá residente porque "en el fondo prevalece todavía un colonialismo áspero, que se trasunta en los rostros amargados" (p. 266) dos viventes, segregados pela escravidão, e à margem da nova cultura imposta. A antiga cultura, suas origens, sua territorialidade se perderam no emaranhado de construções, pois "el desierto venció el hombre" (p. 266).

⁸⁵ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 31.

⁸⁶ BOPP, op. cit., p. 264.

Esse turbilhão, a cuja leitura Bopp faz referência ao dizer que o deserto destruiu o homem, transformando-o em um corpo cujo rosto foi lacerado, assim como a África do título de Bopp, recebe uma leitura atenta de Raúl Antelo no já citado ensaio sobre a condição etnográfica do relato contemporâneo onde ele tece seus comentários - partindo das análises, mesmo não citando-as explicitamente no corpo do texto, de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, e de Silviano Santiago, em *O entre-lugar do discurso latino-americano*. Quando construímos a análise, anteriormente, sobre o papel da América como cópia de um modelo perdido cuja origem fora apagada, p. ex., poderíamos muito bem continuar com o chamado rosto lacerado do modernismo anteliano, precisamente no momento de abertura de seu ensaio:

[...] a relação etnográfica pressupõe a viagem e que, por sua vez, toda viagem, além de deslocamentos e transferência, pressupõe também desordem dos sentidos herdados.⁸⁷

Essa desordem dos sentidos herdados - fechados e sem possibilidade de mudança - acontece justamente com o deslocamento de localidade do sujeito, provocando um sentimento de perda da própria noção de território e pertencimento - detalhado no primeiro capítulo desta dissertação. O que dá à viagem de Opalka um fôlego extra para encontrar seu filho, na medida em que ele deixa para trás uma Europa em guerra e, junto, a acumulação de poder vindo com o continente europeu, e a busca por uma verdade, a qual teria de procurar no Novo Mundo, representado aqui pela América, e que não receberia nenhuma revelação, pois a oportunidade de falar com Natanael, seu filho, se perdera, impossibilitando, assim, a completude.

⁸⁷ Cf. ANTELO, Raúl. *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Cólóquio Pós-crítica, da Universidade Federal de Santa Catarina. Dezembro de 2006, p. 1.

Os sentidos não foram preenchidos - continuam, portanto, permeados de buracos vazios - e a verdade não recebeu nenhum tipo de revelação - está em constante redescoberta, nunca chega a ser revelada, mas sim desconstruída, pois é no exato momento que pensamos estar defronte a uma certeza, como diante de nosso duplo no espelho, algo aparece para provocar o diferimento, e, conseqüentemente, a catástrofe. O corpo não passa incólume a essa perda, pois o rosto deixa transparecer as marcas dessa incompletude ao aparecer lacerado aos poucos. Sendo assim, ao nos olharmos no espelho, já não encontramos uma imagem idêntica - pois se isso fosse possível, estaríamos afirmando existir a completude e a verdade seria revelada no momento mesmo do encontro do olho com a lâmina -, mas sim uma imagem diferida daquilo que esperávamos, como em uma espécie de reinvenção da metafísica ocidental. Raúl afirma, a partir disso, que

A escritura do modernismo alimentou-se, portanto, deste paradoxo. Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém, tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma reserva ou entre-lugar que guardasse a memória do desgarramento originário. Buscava assim a *reapropriação* do melhor da cultura universal para utilizá-lo como arma contra o pior dela mesma, a partir da situação ambivalente dos confins, onde o Ocidente se olha a si mesmo para desconhecer-se alterado de si. A identidade antropofágica seria então a constante construção de uma *diferença*, mas também a busca, *em si mesma*, de um modo sul-americano de ser universal.⁸⁸

Raúl Antelo está, neste pequeno trecho, nos mostrando o procedimento mesmo da leitura antropofágica da cultura: alimentar-se

⁸⁸ Ibid, p. 1.

de um outro para fazer dele não um igual, mas precisamente um diferente a nós, e com a junção desconjuntada dessas duas culturas. Como bem afirmou Barthes, o mito se transforma produzindo um relato artificial acerca da origem, ou seja, produz uma mitologia, uma ficção⁸⁹. Essa questão foi bastante cara aos modernistas brasileiros, seja pela antropofagia cuja tópica não era mais imitar o outro, o estrangeiro, mas sim devorá-lo, incorporá-lo aos nossos costumes para dar início a algo novo, diferenciado. No *Manifesto Antropófago* publicado por Oswald de Andrade em 1928, após o baque dos eventos, no Teatro Municipal de São Paulo, provocados na burguesia paulista, reflete bem tal visão ao propor uma união do diferente, ou seja, dos estrangeiros e daquilo que não mais diz respeito ao elemento nativo, posicionando-se de forma diferente com o que Raul Bopp descreve na África. O intuito da antropofagia era o de unir

[...] Socialmente. Economicamente.
Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de
todos os individualismos,
de todos os coletivismos. De todas as religiões.
De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequese. E contra a mãe dos
Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem.
Lei do antropófago.⁹⁰

⁸⁹ Cf. ANTELO, Raúl. Apostilla antropofágica. In: MÉTRAUX, Alfred. *Antropofagia y cultura*. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011. p. 58.

⁹⁰ Cf. ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: _____. *A Utopia Antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. p. 67.

União essa que só seria colocada em prática quando se olhasse para a margem e para quem se encontrava à margem, por isso o jogo de palavras escolhido pela crítica Veronica Stigger em seu texto *Olhar à margem, olhar a margem*, cuja publicação se deu no ano de 2013. Convidada pelo jornal Folha de São Paulo a elaborar um pequeno catálogo sobre a obra de Lasar Segall – fazendo parte da Coleção Grandes Pintores –, Stigger traz à tona a crítica feita por Gilda de Mello e Souza à obra do artista lituano. No texto, o argumento principal é o de que não só a vida, mas também a obra de Segall estão à margem do estabelecido. Afinal, podemos considerá-lo brasileiro ou não, e é essa a pergunta incluída nas entrelinhas do texto de Gilda, principalmente quando ela afirma ter sido ele um homem culturalmente marginal, fixando suas raízes no Brasil em 1923 depois que a Lituânia fora tomada pelos alemães em 1915 no início da Primeira Guerra Mundial, indo até 1918 quando os russos voltaram a ocupar o país, o que provocou inúmeras disputas internas até que finalmente foi incorporada à Polônia. Nesse vai e vem, Segall afirma perder sua nacionalidade, pois não se identificava mais com uma possível origem, há bastante tempo perdida; como ele optou, à época, em não se tornar polonês, tornando-se, então, um sem pátria, não compartilhando a língua e o território onde fora forçado a permanecer. Quando em 1913 veio pela primeira vez ao Brasil, recebeu passaporte chamado *Nansen*, dado aos emigrados russos que não queriam mais pertencer à Alemanha, haja vista que a perseguição aos judeus se intensificava cada vez mais no país do Reich e os *pogroms* – em russo, o significado é devastação –, a violência antissemita, se tornava cada vez mais comum. O passaporte, porém, não permitia ao emigrado retornar, sendo uma viagem somente de ida, conferindo a Lasar Segall o caráter de expatriado, um expulso de sua pátria, a qual, na realidade, nem era sua, pois se encontrava em um meio termo, em um entre. Foi com a ajuda do senador Freitas Vale, do então Partido Republicano Brasileiro, criador da Vila Kyrial⁹¹ e um dos fundadores da Pinacoteca de São Paulo, o qual possibilitou o financia-

⁹¹ No livro *Villa Kyrial, crônica da Belle Époque paulistana*, a escritora Marcia Camargos afirma: "No final do espigão da Avenida Paulista, escolhida pelos barões do café para erguer seus palacetes de estilo eclético, José de Freitas Valle adquiria uma chácara. Gaúcho de Alegrete, emigrara dos pampas em 1885 para cursar a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Sua propriedade, localizada na Rua Domingos de Morais, número 10, e batizada Villa Kyrial, iria transformar-se em um núcleo irradiador de cultura que por cerca de vinte anos marcou significativamente o cenário intelectual da futura metrópole" (p. 15) Sobre a relação entre Freitas Valle e o pintor Lasar Segall, a autora afirma, ainda: "Mesmo desconhecido entre os brasileiros, Segall obteve facilidades em virtude da aproximação com Freitas Valle, cujo prestígio levava visitantes ilustres à sua exposição e garantira farta divulga

mento e as mostras do artista no Brasil, possibilitando a estadia permanente de Segall em terras brasileiras; fato esse que, mesmo só se consolidando em 1923, já vinha se manifestando em algumas de suas obras, como em *Encontro* e *Menino com lagartixas*, ambas de 1924. Para Oswald de Andrade, a palavra que definiria Segall era *Heimatlos* cujo significado é “palavra bárbara que designa os que perderam a casa, a pátria”, o que vem se encontrar com a proposta antropofágica daquele na medida em que é no olhar do outro, do diferente, do estrangeiro, que posso rearranjar as certezas, por isso “só me interessa o que não é meu”, pois é somente quando o outro me traz um ponto de vista diferente que eu posso criar e talvez modificar o meu próprio pensamento. Lasar Segall perdeu sua pátria, mas escolheu o Brasil para ficar, escolheu o tupi da disjuntiva oswaldiana de 1928. Em seus retratos após a chegada, a própria cor de pele já se modificou; Segall se tornou moreno, quase negro, contrastando com as cores vivas da mata e dos trópicos; ele se metamorfoseou.

ção pelos jornais. Na falta de uma consciência crítica autônoma, o apoio e o reconhecimento de pessoas influentes como ele serviam de referencial estético para o restante da sociedade. Foi esse seu papel no caso de Segall: obrigados a conter-se, e sem condições de compreender o que sua obra representava, alguns críticos creditaram à extrema juventude do artista os 'defeitos' de sua pintura - no fundo, os elementos revolucionários nela contidos. Sua passagem, portanto, não abalou o marasmo artístico da cidade, ficando na memória como a visita de mais um pintor-viajante." (p. 46). Cf. CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

4. A metamorfose como procedimento de leitura.

Quando Bopp e Opalka já estavam no trem fazendo a viagem rumo ao porto para embarcarem, este diz ir à Amazônia e a resposta daquele é:

Para a Amazônia? A floresta? De verdade? – perguntou Bopp, empolgado, interrompendo Opalka. – Eu estive lá! – disse-lhe ainda, levantando-se da poltrona e gesticulando muito. – Estive no meio da mata. Vivi lá. No meio da mata. Numa casa de madeira, dormindo numa rede feita de fibra de buriti. [...] De vez em quando – prosseguiu ele, controlando a empolgação e se acomodando de novo ao lado de Opalka –, quando estava muito quente, estendia minha rede entre as árvores e dormia debaixo do céu. Era quando ouvia os sons mais esquisitos, mais indescritíveis. Há sons estranhos na floresta – falou, baixando a voz. – Principalmente à noite. Ouvem-se coisas inacreditáveis. Acho que há fantasmas por lá. Seres da mata. O senhor já conhece a Amazônia? Ninguém sai da mata igual a como entrou. Não mesmo. O homem, depois da experiência na selva, vira outro.⁹²

Bopp encara a mata brasileira como uma passagem na vida do indivíduo que ainda não passou pela experiência de se tornar outro e compartilhar a posição ocupada por essa outra pessoa; como um lugar estranho, em um eterno processo de mudança, de um vir a ser – ela também se transforma a cada instante –, pois quando se entra lá, não se consegue mais distinguir os sons, pois eles se tornaram estranhos, podem ser da própria mata, dos animais ou dos fantasmas que lá habitam, segundo Bopp.

⁹² Cf. STIGGER, Verónica. Ano Novo. In: _____. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 39-40.

O estranhamento sentido ao adentrar a selva com a perda das referências e do sentido da própria origem do ser, mostra a Bopp uma vontade de pertencer àquela terra estranha, como se fosse sua própria nação. Esta se mostra como uma quebra da expectativa, pois na medida em que a pessoa adentra o território, ele se mostra estranho ao sujeito e este, uma vez mais, se transforma em um estranho a ele próprio, ou seja, sua imagem não lhe diz mais respeito, não reflete mais uma completude - imagética ou territorial, pois ambas se mostraram estranhas e o homem vira outro, assim como a floresta, vivendo em um processo de eterna metamorfose. Expondo desse modo as suas impressões do tempo vivido na Amazônia, ele afirma:

Não é de lá, mas sinto uma imensa falta da mata, daquelas terras do sem fim. Se eu pudesse escolher um lugar que fosse meu, só meu, escolheria a Amazônia. Escolheria minha rede entre as árvores, a rede feita das fibras de buriti.⁹³

A falta está em Bopp de maneira tão latente que ele escolhe acompanhar Opalka, seu único amigo, até a selva amazônica para encontrar Natanael, o filho no leito de morte. São inúmeros os seres que habitam a mata, como afirma Bopp, e o maior deles, dizem, é a Cobra Grande, personagem central de *Cobra Norato* de Raul Bopp. Ao se metamorfosear na Cobra Grande e vestir e se enfiar na pele de seda elástica e sair correndo pelo mundo⁹⁴, nosso personagem se mistura no ventre do mato mordendo raízes e vai visitar a rainha Luzia, pois seu maior sonho e objetivo é casar com sua filha. A floresta se mostra, no primeiro momento, como um tabuleiro a ser decifrado; cheio de seus mistérios, suas magias e suas peculiaridades os quais devem ser conhecidos na viagem até o casamento com a filha da rainha.

⁹³ STIGGER, op. cit., p. 40.

⁹⁴ Cf. BOPP, Raul. *Cobra Norato*. In: _____. *Poesia completa de Raul Bopp*. Augusto Massi (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 167.

Os elementos vivos na selva ganham características humanas como “um pedaço de mato está de castigo”, “arvorezinhas acocoram-se no charco”, “um fio de água atrasada lambe a lama”, “rios afogados”, “a água [...] afundando afundando”, “bocejam árvores sonolentas”, “a noite secou”, “a água do rio se quebrou”, “árvores grávidas cochilam”⁹⁵, mais do que humanas, tais ações mostram na verdade um intenso processo de transformação de humano em animal e de animal em humano, como em um eterno devir, conceito esse proposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze sobre a mudança de um ser a outro adquirindo não só sua pele, e seu corpo mas seu ponto de vista perante os outros, fazendo com que o humano perca sua posição privilegiada e se coloque em questão para conhecer o outro e o ponto de vista do outro. Bopp está a todo momento se transformando, por isso a questão da viagem é tão crucial para ele – o qual muda seu destino, até então desconhecido, para voltar à Amazônia e lá ficar definitivamente, escolhendo-a como sua nova terra – e também para Raul Bopp como para praticamente todos os participantes do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. A viagem se mostra como um verdadeiro devir para Bopp – o qual manifesta o desejo de voltar para se transformar em um ser da floresta – e para Cobra Norato que tendo um objetivo em mente, veste a pele de um mito amazônico, deixando com que durante todo o percurso do “nheengatu da margem esquerda do Amazonas” a própria floresta esteja em processo de vir a ser, de vir a se transformar em algo, de um eterno devir outro. Oswald de Andrade, quatro anos antes do *Manifesto Antropófago*, escreve em 1924 o *Manifesto Pau-Brasil* cujo término se dá com as seguintes palavras:

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação.⁹⁶ Pau-Brasil.

⁹⁵ BOPP, op. cit., p. 170-171.

⁹⁶ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*. In: _____. *A Utopia Antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. p. 66.

Comparando formas diferentes de existência e de espaços completamente outros, diferentes entre si, Oswald faz o inverso: na sua poesia pau-brasil, os opostos estão interligados, unidos, mesmo que seja pela completa falta de relação de um com o outro. Por isso a floresta e a escola estão interligadas, conectados de uma maneira que para se estar na escola, não se pode deixar de lado a floresta; e ao se escolher a floresta, o sonho de Bopp, não quer dizer que o “conhecimento” não se fará presente, pois é somente quando todos estão juntos que a transformação começa a se processar. Quando os leitores de jornais, os bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos se juntam em lugares como a floresta, a escola, o museu, a cozinha e a vegetação, todos juntos, sem distinção de valor. Em outras palavras, a floresta está na escola e a escola na floresta, e o que bascula entre uma e outra é o pau-brasil, a poesia pau-brasil.

Tal junção também pode ser lida em chave dualista com a divisão de dois mundos: um essencialmente agrícola e outro, industrial, o que de uma certa forma pode resumir não só o conflito inerente de *Cobra Norato* como também o da sociedade capitalista contemporânea do século XX para cá. Dois mundos divididos pela técnica, pelas engrenagens, e, após a substituição dos objetos por mercadorias com um valor de compra, não se juntaram mais.⁹⁷

É desse modo que começa a quinta parte de *Cobra Norato*, com as árvores na escola da floresta aprendendo geometria, pois são cegas e precisam obedecer ao rio, ao caminho que o rio determina. Cada uma tem sua função na floresta a qual “[...] é inimiga do homem”⁹⁸ e tem de afogá-lo nas sombras. O progresso começa a aparecer na floresta, martelando com seu barulho e mudando a paisagem quando

⁹⁷ O que não é de todo verdade, pois, com o início do século XXI, as crises ambientais se tornaram cada vez mais frequentes e dizimaram com força total milhares de pessoas. O Brasil, p. ex., passa por uma grande crise hídrica cujo “início”, em meados de 2014, promete parar São Paulo em 2015; início das consequências da falta d’água, pois a origem da crise remonta há bastante tempo. Discussão essa aprofundada no quarto capítulo quando trato da relação do até então Novo Mundo, tendo a Amazônia como sonho primevo, e o cenário atual de devastação – por ironia é a tradução de *Pogrom* – cujo reflexo, de certa maneira, está presente na narrativa de Veronica Stigger.

⁹⁸ BOPP, op. cit., p. 172.

Ouvem-se apitos um bate-que-bate
 Estão soldando serrando serrando
 Parece que fabricam terra...
 Ué! Estão mesmo fabricando terra

Chiam longos tanques de lodo-pacoema
 Os velhos andaimes podres se derretem
 Lameiros se emendam
 Mato amontoado derrama-se no chão

Correm vozes em desordem
 Berram: *Não pode!*
 - Será comigo?

Passo por baixo de arcadas folhudas
 Arbustos incógnitos perguntam:
 - Já será dia?
 Manchas de luz abrem buracos nas copas altas.⁹⁹

A estranheza com o som não é a mesma manifestada por Bopp ao contar sua experiência a Opalka; em *Cobra Norato* é a máquina que começa a devastar e a transformar inclusive a sonoridade da floresta. Bopp, por outro lado, se lembra de uma noite de ano novo quando estava deitado em uma rede na selva amazônica e uma mulher aparece,

Parecia ter uns cem anos. Usava uns óculos de grau muito grandes, quase do tamanho de seu rosto. Sua pele era dourada e brilhante. Talvez do suor. Ou de algum óleo que ela tivesse passado no corpo. Não sei de onde ela veio. Só a percebi quando estava à minha frente. Vestia-se como um homem. Trajava calças de marinheiro azul escuras e camisa branca larga e solta, que descia até os joelhos. Não usava chapéu. A brancura dos cabelos refletia a luz, o que os tornava ainda mais

⁹⁹ Ibid, p. 174.

brancos. Ela chegou perto e me desejou feliz ano novo. Retribuí o cumprimento, e ela não se afastou. Ficou por ali, a princípio calada. Caminhou até uma árvore e arrancou os galhos secos e mortos que se achavam ao alcance de suas mãos. Depois, se aproximou novamente e me perguntou se eu era dali. Eu disse que não e ela indagou se eu estava viajando a passeio. Respondi que sim e então ela quis saber se eu costumava viajar. Disse de novo que sim. Falei que adoro viajar, que adoro conhecer lugares diferentes. Ela perguntou então por onde eu tinha andado. Quando lhe contei do Sul e da região de onde vinha, dos países vizinhos que visitei, do Norte, do Nordeste, das capitais onde vivi, dos lugares da Europa em que estive, ela estalou a língua no céu da boca e sacudiu a mão direita no ar, como se espantasse um mosquito próximo a seu rosto. Não, não, não, me disse ela. Viajar é ir para o Egito, para a Líbia, para a Turquia. O rapaz – emendou Bopp, afinando a voz numa tentativa de imitar o modo de falar da senhora – deveria procurar a Associação Cristã de Moços e viajar para lá. Para o Egito, para a Líbia, para a Turquia. Vá trabalhando. Consiga um emprego no navio. Pode ser de cozinheiro, faxineiro. Mas vá trabalhando. Assim o rapaz ganha dinheiro e pode ficar o tempo que quiser fora.¹⁰⁰

A diferença entre a narrativa de Bopp e a que Raul Bopp conta em seu livro de 1931 se dá na própria caracterização da Amazônia. Nesta, o procedimento se dá como se a selva fosse um mecanismo, uma máquina cujas engrenagens e articulações se compõem para formar um painel completo com todos os seus elementos presentes. O próprio vocabulário utilizado – o fabricar a terra e os apitos como em uma fábrica de produção e o emaranhado de vozes em que não mais se consegue distinguir quem está falando com quem ou se referindo a quem – o que nos faz olhar com outros olhos para a narrativa de Bopp,

¹⁰⁰ STIGGER, op. cit., p. 41-42.

em completa quietude ao se deparar com uma velha, também em silêncio e o questiona sobre a quantidade de viagens feitas. Aqui o narrador se detém nas características físicas da senhora que mais parecia com um homem, dando a entender estar metamorfoseada ou talvez fosse um efeito da luz que refletia a brancura dos cabelos; mas o trabalho novamente retorna agora como em um contraponto à vida diplomática de Raul Bopp – o qual, como já vimos, viajou de forma burocrática já na parte final de sua vida –, pois ela lhe recomenda arrumar um emprego dentro de um navio para poder viajar e trabalhar – e aqui o somatório das duas variáveis “viajar” e “trabalhar” nos remete ao Manifesto de 1924 de Oswald de Andrade em que também temos a conjunção de elementos díspares – para daí sim conhecer o mundo inteiro, transformando a viagem em um objeto burocrático. Ao ganhar dinheiro e ficar o tempo que quiser fora, ele estará

sempre trabalhando. Trabalhando e viajando. Mas preste atenção, me disse ela, por fim, com o dedo apontado para o meu nariz, é preciso voltar. Fique um, dois, três. Mas volte. Vá e volte. É preciso saber voltar.¹⁰¹

É preciso saber a hora de voltar e é justamente essa a escolha feita por Bopp ao decidir acompanhar seu amigo Opalka de volta à Amazônia, sendo que este também de alguma maneira está retornando, pois, anos antes, viajou ao Brasil, conheceu a mãe de Natanael e voltou a Varsóvia, sem saber ter deixado uma mulher grávida para trás. Quando Bopp o questiona, ele responde, secamente, que “[...] não sabia que tinha um filho”¹⁰². Depois da experiência da floresta, o homem sai completamente outro, mudado, já dizia Bopp, como se vivendo algum tempo na selva transformasse o homem; como se ocorresse um processo de metamorfose entre a vegetação e o corpo humano, impossibilitando-nos de saber onde foi o estopim para tal mudança, se na floresta ou no homem.

¹⁰¹ STIGGER, op. cit., p. 42.

¹⁰² Ibid, p. 43.

É como se a própria posição de ser humano perdesse sua validade e se transformasse à medida que a situação também mudasse, como se adquiríssemos uma pele outra e ela própria se transformasse de acordo com as necessidades do momento, em um devir infinito. Em *Cobra Norato*, tal possibilidade se mostra logo no começo – como já vimos –, mas também na parte XXV quando o herói, junto com um amigo, vai a uma festa, mas antes de entrarem, mudam de corpo e se transformam em humanos.

A festa parece animada, compadre

- Vamos virar gente pra entrar?

- Então vamos

- Boa-noite

- Bua-noite

- Aí não me conhecem, não

Perguntarão:

- Quem será?¹⁰³

A festa, por excelência, é o momento em que todas as regras podem ser quebradas, não restando dúvidas, então, para os dois compadres de trocarem de pele para se transformarem em homens e dançarem com as mulheres, em uma retomada do mito do boto rosa, o qual, à noite, também vira homem para procurar mulher, o que é narrado na parte anterior, de número XXIV, onde lemos o relato de Joaquina Vintém, pega pela cintura pelo boto durante a dança. A mesma Joaquina quer voltar com os dois homens transformados, mas Cobra Norato tem um único objetivo: casar com a filha da rainha Luzia e por isso, recusa o convite dizendo

¹⁰³ BOPP, op. cit., p. 196.

- Já está na hora de ir embora
Esquente o corpo com uma xiribita
Que ainda temos que pegar muito chão-longe

- Vamos!
- Compadre,
escuite uma coisa aqui no ouvido:
Joaninha Vintém quer vim junto

- Nada disso. É muito tarde.
Traga umas ervas de surra-cachorro
E vamos pegar o corpo que ficou lá fora.¹⁰⁴

Para entrarmos na questão específica da festa, devemos reler as teorias do teórico francês Roger Caillois quando este se detém sobre a relação do homem com o sagrado nas suas mais diversas instâncias - seja ela ligada aos interditos ou à festa. Caillois cria, para isso, uma espécie de dois mundos: um onde o sagrado se destaca; e o outro onde, pelo contrário, o profano ganha relevo. É logo na abertura de seu livro, *L'homme et le sacré*, onde se pode ler tal distinção.

Toute conception religieuse du monde implique la distinction du sacré et du profane, oppose au monde où la fidèle vaque librement à ses occupations, exerce une activité sans conséquence pour son salut, un domaine où la crainte et l'espoir le paralysent tour à tour, où, comme au bord d'un abîme, le moindre écart dans le moindre geste peut irrémédiablement le perdre. A coup sûr, pareille distinction ne suffit pas toujours à définir le phénomène religieux, mais au moins fournit-elle la pierre de touche qui permet de le reconnaître avec le plus de sûreté. En effet, quelque définition qu'on propose de la religion, il est remarquable qu'elle enveloppe cette opposition

¹⁰⁴ Ibid, p. 198.

du sacré et du profane, quand elle ne coïncide pas purement et simplement avec elle. A plus ou moins longue échéance, par des intermédiaires logiques ou des constatations directes, chacun doit admettre que l'homme religieux est avant tout celui pour lequel existent deux milieux complémentaires : l'un où il peut agir sans angoisse ni tremblement, mais où son action n'engage que sa personne superficielle, l'autre où un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve. Ces deux mondes, celui du sacré et celui du profane, ne se définissent rigoureusement que l'un par l'autre. Ils s'excluent et ils se supposent.¹⁰⁵

A concepção religiosa, a partir da qual o mundo é construído de uma divisão pressuposta desde o início, tem como pedra de toque o sagrado e o profano, mas prefere deixar às escuras este em proveito daquele, ou seja, é justamente nesse meio termo entre um e outro que a festa pode entrar como uma terceira via, não de exclusão, mas, pelo contrário, onde a vida regular e banal só ganhe sentido quando é contraposta ao tempo consagrado à exteriorização dos sentimentos, dos gestos, onde nada pode vir a nos controlar ou a nos punir - como o sagrado vez ou outra tenta fazer como punição às pessoas que profanam do tempo. Em *Cobra Norato*, p. ex., a festa nos é apresentada como um intervalo do objetivo maior, pois o corpo tem suas necessidades básicas as quais devem ser supridas. Assim, Cobra Norato e seu amigo se transformam em humanos e deixam seus corpos antigos fora da festa e só ao final retornam a eles - o que nos mostra uma constante troca corporal entre animal x humano e inclusive entre animal x humano e algo ainda sem definição, pois não conhecemos e não está ligado nem ao sagrado nem ao profano na medida em que falar desses dois termos pressupõe um mundo cuja possibilidade de existência é possível e cuja estabilidade do território ao qual pertence também é um dado *a priori*; o que não se enquadra na jornada empreendida no *Nheengatu da margem*

¹⁰⁵ Cf. CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950. p. 23-24.

esquerda do Amazonas, pois esta terra não pode ser definida, está sempre em transformação, nunca é a mesma, é a terra do Sem-fim, entendido aqui não como uma terra sem final, mas como uma terra em constante vir a se finalizar, vir a ser algo que ainda não o é, vir a ser, talvez, o fim depois do fim - é sempre bom lembrar da chamada descrição de mundo proposta por Veronica Stigger ser justamente essa terra sem definição da Amazônia e ser dentro do navio onde estão pessoas das mais diversas partes do mundo - entendido aqui no sentido territorial da palavra, ou seja, pessoas pertencentes à Itália, p. ex., como a personagem Priscila -, mas que não se enquadram e por isso precisam sempre descobrir novas experiências e terem novos contatos com o diferente e com o novo. Eles vivenciam, então, uma eterna profanação de seus corpos e de suas origens, visto que renegam sua imagem concreta no espelho e se aventuram dentro de um navio à procura do chamado Novo Mundo, de uma terra que atualmente - talvez sempre tenha sido - está em processo de devastação. Voltando, entretanto, à questão da festa e às teorias de Roger Caillois, o autor nos afirma, na parte relativa ao sagrado da transgressão, sobre

A la vie régulière, occupée aux travaux quotidiens, paisible, prise dans un système d'interdits, toute de précautions, où la maxime *quieta non movere* maintient l'ordre du monde, s'oppose l'effervescence de la fête. Celle-ci, si l'on ne considère que ses aspects extérieurs, présente des caractères identiques à n'importe quel niveau de civilisation. Elle implique un grand concours de peuple agité et bruyant. Ces rassemblements massifs favorisent éminemment la naissance et la contagion d'une exaltation qui se dépense en cris et en gestes, qui incite à s'abandonner sans contrôle aux impulsions les plus irréfléchies. Même aujourd'hui, où cependant les fêtes appauvries ressortent si peu sur le fond de grissaille que constitue la monotonie de la vie courante et y apparaissent dispersées, émiettées, presque enlisées, on distingue encore en elles quelques misérables vestiges du déchaînement collectif qui caractérise les anciennes frairies. En effet, les déguisements et les audaces permises au carnaval, les libations et les bals de carrefour du

14 juillet, témoignent de la même nécessité sociale et la continuent. Il n'y a pas de fête, même triste par définition, qui ne comporte au moins un début d'excès et de bombance : il n'est qu'à évoquer les repas d'enterrement à la campagne. De jadis ou d'aujourd'hui, la fête se définit toujours par la danse, le chant, l'ingestion de nourriture, la beuverie. Il faut s'en donner tout son soûl, jusqu'à s'épuiser, jusqu'à se rendre malade. C'est la loi même de la fête.¹⁰⁶

Aqui nos encontramos com a concepção de festa por Caillois, mas que também poderia ser a concepção de metamorfose por Georges Bataille, presente na revista *Documents*¹⁰⁷, a qual nos mostra as necessidades de uma pessoa se confundindo com as de um animal - e necessidade aqui é entendida como aquelas essenciais ao ser humano: comer, expelir a urina e as fezes etc., só que os animais também apresentam tais características, porém entre um e outro, entre humano e animal, incide uma força civilizacional tão forte impedindo, p. ex., o humano se de jogar e comer a comida de um cachorro no chão *como* um animal. Bataille afirma se tratar de um animal enjaulado na carcaça humana, como em uma prisão de aparência burocrática, só esperando um chamado do exterior para sair de seu confinamento e vir à tona, deixando todos atônitos por não saberem lidar com essa agitação e esse barulhos infernais. Estes servem como uma forma de contágio para com as outras pessoas e faz com que elas saiam da *vie régulière*, perdendo seus sentidos, e não mais se adequando a uma norma preestabelecida.

A festa assume, então, a figura de uma transgressão, uma forma de válvula de escape e de entrada para um mundo diferente, onde as coisas não funcionam como deveriam funcionar, onde o significado nem sempre corresponde ao significante - e vice-versa -, onde os sentidos não são controlados e onde a prisão não se localiza mais em um local específico, pois ela se tornou a vida cotidiana de todos nós, e, sendo assim, ela permeia todas as vidas de maneira radical, o que dá à festa uma importância até então inédita.

¹⁰⁶ Ibid, p. 129-130.

¹⁰⁷ Logo mais adiante se encontra a citação completa do verbete *Métamorphose* de George Bataille e sua análise com a personagem Priscila, do romance *Opisanie Swiata*.

Se a prisão nos ronda a todo instante fazendo com que não mais a percebamos, significa que ela pode estar, ou não, em todo e qualquer lugar ao mesmo tempo, transformando-se na *nulle part* contemporânea. Como Bataille afirmou em seu verbete de 1929, o homem se confunde com o animal e é somente nesse sentido que podemos enxergá-lo como uma prisão. Trazendo essa afirmação para a análise empreendida nesta dissertação, pode-se perceber que se a prisão permeia nossas vidas sem nos darmos conta de tal feito e, se ela se confunde com o próprio homem, temos como resultado disso a transformação da vida humana em uma completa nulidade, em um completo vazio de significados, restando-nos apenas os significantes partidos, fragmentados, não tendo mais relação alguma entre uma coisa e outra. Em outras palavras: a vida humana, nesse sentido, é uma *nulle part*. E sendo assim, o sagrado já ficou para trás e foi ultrapassado pelos momentos de festividade, pela exceção. Como nos lembra Roger Caillois, partindo dos preceitos da religião católica, Deus construiu o mundo em 6 dias e descansou no sétimo. A virada contemporânea se dá quando este único dia de descanso se tornou a regra diária na medida em que

On comprend que la fête, représentant un tel paroxysme de vie et tranchant si violemment sur les menus soucis de l'existence quotidienne, apparaisse à l'individu comme un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par des forces qui le dépassent. Son activité journalière, cueillette, chasse, pêche ou élevage, ne fait qu'occuper son temps et pourvoir à ses besoins immédiats. Il y apporte sans doute de l'attention, de la patience, de l'habileté, mais plus profondément, il vit dans le souvenir d'une fête et dans l'attente d'une autre, car la fête figure pour lui, pour sa mémoire et pour son désir, le temps des émotions intenses et de la métamorphose de son être.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibid, p. 131.

Esse outro mundo, a que se refere Caillois, é o local onde a festa já ganhou seu status de lugar nenhum, pois está disseminada em toda e qualquer localidade, e o homem perante tal paradoxo entre uma vida normal e uma vida excessiva - onde tudo está em excesso, portanto nada mais é visto como excessivo - acha a saída pela transformação de seu próprio ser, de seu próprio corpo, em algo ainda sem nome nem forma, justamente por ser o excesso de tudo. Esse outro mundo pode ser entendido, também, como um mundo outro, um mundo diferido da imagem de mundo, que não se enquadra nos preceitos sagrados do mundo, de um mundo, de um *outro* mundo. O excesso - aqueles momentos cujos efeitos não podemos controlar de forma alguma - navega por nossas vidas e pelo mundo procurando um território para fixar raízes e se definir em um tempo, mas não é isso o que acontece, pois de algum modo se descobrem os buracos dos quais a imagem tenta esconder, tapando-os e impedindo-os de se manifestarem.

L'excès ne fait donc pas seulement qu'accompagner la fête de façon constante. Il n'est pas un simple épiphénomène de l'agitation qu'elle développe. Il est nécessaire au succès des cérémonies célébrées, participe à leur vertu sainte et contribue comme elles à renouveler la nature ou la société. Tel paraît bien être en effet le but des fêtes. Le temps épuise, exténue. Il est ce qui fait vieillir, ce qui achemine vers la mort, ce qui *use* : c'est le sens même de la racine d'où sont tirés en grec et en iranien les mots qui le désignent. Chaque année la végétation se renouvelle et la vie sociale, comme la nature, inaugure un nouveau cycle. Tout ce qui existe doit être alors rajeuni. Il faut recommencer la création du monde. Celui-ci se comporte comme un *cosmos* régi par un ordre universel et fonctionnant selon un rythme régulier. La mesure, la règle le maintiennent. Sa loi est que toute chose se trouve à *sa* place, que tout événement arrive en *son* temps. Ainsi s'explique que les seules manifestations du sacré soient des interdictions, des protections contre tout ce qui pourrait menacer la régularité cosmique ou des expiations, des réparations de tout ce qui a pu la troubler. On tend vers

l'immobilité, car tout changement, tout innovation met en péril la stabilité de l'univers, dont on voudrait enrayer le devenir et détruire les chances de mort. Mais les germes de son anéantissement résident dans son fonctionnement même, qui accumule les déchets et entraîne l'usure du mécanisme.¹⁰⁹

Como a natureza se renova constantemente, o mundo também deve se comportar de igual forma; sendo assim, ao final de um ciclo, um novo começa, o que nos mostra não existir o fim, mas diversos fins se sucedendo na escala temporal de rejuvenescimento da natureza e do mundo. A regra, entretanto, tenta deter esse procedimento porque na medida em que o mundo se renova, as antigas regras também se renovam, os antigos territórios são perdidos e retornam diferidos em um outro espaço, e mesmo o tempo pode retornar distorcido - e esse é o motivo pelo qual ela se recusa a aceitar as falhas e tudo que saia da normalidade, pois, segundo essa visão sagrada, a natureza pode se rejuvenescer e voltar a ser outra, mas o ser humano e o mundo, não, pois a lei do cosmos manda tudo permanecer em seu lugar e no seu tempo, impossibilitando, assim, a mobilidade entre um homem e um animal, por conseguinte se isso fosse possível, não nos encontraríamos mais em um espaço único, nem em um tempo único, por isso seríamos transportados para outros lugares, outros mundos, outros pontos de vista - assumindo, assim, não existir um só mundo, mas diversos. Como se criou, então, essa visão do cosmos?

[...] les ancêtres imposèrent au monde une apparence qui, depuis, n'a plus changé, des lois qui, depuis, sont toujours en vigueur. Ils produisirent les hommes en les faisant sortir de terre ou en transformant les être mixtes, mi-animaux, qui existaient auparavant. Ils créèrent ou formèrent en même temps les différentes espèces

¹⁰⁹ Ibid, p. 134-135.

animales et végétales. En façonnant un seul individu, ils modifiaient à sa ressemblance ses descendants à venir et tous profitaient, sans nouvelle intervention, de la mutation de l'archétype. Ils fixèrent également la mer, la terre ferme, les îles, les montagnes. Ils séparèrent les tribus et instituèrent, pour chacune, leur civilisation, leurs cérémonies, les détails de leurs cérémonies, leurs rites, leurs usages, leurs lois. Mais du fait qu'ils contenaient chaque chose, chaque être dans des limites données, ses limites désormais *naturelles*, ils les privaient de tous les pouvoirs magiques qui leur permettaient de réaliser à l'instant leurs désirs, et, sans connaître aucun obstacle, de devenir sur-lechamp ce qu'il leur plaisait d'être. L'ordre, en effet, ne s'accommode pas de l'existence simultanée de toutes les possibilités, de l'absence de toute règle : le monde connut alors les limitations infranchissables qui confinent chaque espèce dans son être propre et qui l'empêchent d'en sortir. Tout se trouva immobilisé et les interdits furent établis afin que l'organisation, la légalité nouvelles ne fussent pas troublées. Enfin la mort fut introduite dans le monde, par la désobéissance du premier homme, plus souvent de la première femme, par l'erreur d'un messager de la divinité [...] qui, très communément, s'efforce maladroitement d'imiter les gestes du Créateur et dont l'imbécile entêtement amène des conséquences à la fois comiques et catastrophiques. De toute façon, avec la mort comme un ver dans la fruit, le *cosmos* est sorti du *chaos*. L'ère du tohubohu est close, l'histoire naturelle commence, le régime de la causalité normale s'installe. Au débordement de l'activité créatrice, succède la vigilance nécessaire au maintien en bon état de l'univers créé.¹¹⁰

¹¹⁰ Ibid, p. 138-139.

O homem nasce da terra e depois de vir ao mundo tenta de todas as formas imitar o gesto do criador, ou seja, tenta fazer com que sua imagem reproduza os mesmos gestos feitos pelo persona criadora ou de um espelho, pois, afinal, esse primeiro homem criado da terra quer fazer coincidir imagem e corpo, mas nesse ínterim, segundo Caillois, a morte foi instaurada para frear esse ímpeto humano - tivemos de pagar com a morte o resultado desse gesto de saída de um mundo do caos; com isso, instaura-se o sagrado, e o imediato respeito ao criador nos faz pagar na própria pele a vontade de parar com os limites naturais do cosmos. Mas isso provoca o esquecimento da origem - não no sentido de filiação - humana, da terra. Deixa-se para trás a terra em nome de um regime de causalidade e de vigilância necessária, os quais, segundo essa visão mantida ainda hoje, são necessários para o bom funcionamento do mundo; em outras palavras, é o progresso, vindo como uma máquina destruindo tudo e todos - bem lembrado pelo personagem Opalka quando volta à Amazônia e por Raul Bopp quando retorna à África -, fazendo com que se olhe somente para frente e deixando a terra original esquecida. Por isso o movimento proposto por Raul Bopp em *Cobra Norato* foi tão relevante para os anos 1930 no Brasil, pois nos deparamos com uma retomada à terra, vestindo novos corpos e explorando - no sentido de descoberta e não no sentido de destruição - essa terra do sem-fim. O livro, publicado em 1931, é dedicado à artista brasileira Tarsila do Amaral, o que não é à toa, pois, em 1928, o seu quadro *Abaporu* vem à público mostrando um ser representado de modo diverso ao que até então se fizera na pintura brasileira. A cabeça - vista como centro da razão - está diminuída, e o pé, contrariamente, está aumentado ganhando o centro principal do quadro. Tarsila desobedece os limites *naturais* do ser humano e mesmo da pintura ao trazer à baila a ligação perdida do homem com a terra, esse lugar perdido por anos de progresso avassalador, denunciado por Raul Bopp em seu livro.

O quadro de Tarsila foi um dos precursores do chamado movimento antropofágico cujo mote principal era o de voltar os olhos para essa terra devastada - a *The Waste Land* de T. S. Eliot, bem lembrado por Eduard Sterzi no artigo *Terra devastada: persistência de uma imagem* - não para nela colocar um olhar nostálgico, mas sim para que partamos sempre de uma perda constitutiva - a da terra - e inerente a todo sujeito e, a partir dela, tentar rearranjar os sentidos oriundos dessa perda. Esta pode ser vista pela cabeça pequena de *Abaporu* - mas já presente também no grupo acefálico -, e pelo olhar para baixo, para o subterrâneo onde se encontra essa *nulle part* esquecida, mas vez ou outra lembrada - a persistência do título de Sterzi - e que alguma hora

voltará, seja no fim do mundo, ou depois do fim do mundo¹¹¹. Para voltarmos a Oswald de Andrade - mas não sem motivos, pois, em um pequeno comentário sobre *Cobra Norato* de março de 1929, ele afirma:

Em *Cobra Norato*, pela primeira vez, se realizou a poesia brasileira grandiosa e sem fraude. Bopp fez o que Gonçalves Dias não conseguiu e o que mais de um modernista, viciado nos conchavos eleitorais do talento, teima em fracassar. Aventura perigosa essa de trazer o Brasil nos dentes. E, portanto aventura de alto sentido. Bopp a realizou.¹¹²

Quando Oswald afirma ser perigosa a aventura empreendida por Bopp de trazer o Brasil nos dentes, a figura escolhida se refere à devoração do outro para que a partir dele nós possamos refazer os sentidos. Essa devoração também acontece na cabeça - e talvez resida aí uma das possíveis leituras do *Abaporu* -, pois o Brasil precisa ser apreendido por um outro e a contrapartida é algo ainda por vir.



Para voltarmos à análise sobre o conceito de magia trazido por Roger Caillois, devemos retomar a leitura de Pierre Mabille, discutido no primeiro capítulo desta dissertação, precisamente no final do texto *Miroirs* quando este se detém na relação mágica entre o corpo e seu duplo, ou seja, o seu simulacro, a sua sombra.

¹¹¹ Para ler mais sobre o conceito de subterrâneo no mundo artístico brasileiro, ver a tese de Flávia Cera sobre Hélio Oiticica, autor este que se debruçou sobre o mundo subterrâneo trazendo o espectador de sua posição segura e transformando-o em participante. Cf. CERA, Flávia. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

¹¹² Cf. ANDRADE, Oswald de. *Cobra Norato*. In: _____. *Estética e política*. 2. ed. revista e ampliada. Maria Eugenia Boaventura (Org.). São Paulo: Globo, 2011. p. 64.

Doter le double d'autonomie et de vertus magnifiques devait rendre impérieux le désir de le manifester. On cherche dès l'origine à suivre les contours de l'ombre, à capter le reflet, à représenter choses et gens. Ainsi naquirent ensemble l'art et la magie. L'acte magique suppose la substitution à la personne de son simulacre. Il a pour but de faire subir à celui-ci ce que l'on ne peut ou ce que l'on n'ose pas faire subir à celle-là. [...] Puisque le miroir est susceptible de fournir l'image des choses que l'on voit, il doit être capable aussi de donner l'image des entités ordinairement invisibles.¹¹³

O espelho, então, com a ajuda do ato mágico, faz a substituição da pessoa pelo seu simulacro, fazendo com que a lâmina reflita não somente coisas visíveis, mas, principalmente, o invisível, aquilo que o sujeito talvez queira enxergar e, como não vê, parte para seu imaginário inventar essa persona; faz, desse modo, uma tentativa de se igualar um e outro, a imagem e seu simulacro, a imagem e seu objeto, a chamada "realidade" com a "ficção". A magia trazida por Mabilille é essencial para a leitura do episódio *Netuno é um bom camarada*, de *Opisanie Swiata*. Os personagens que ainda não cruzaram a linha do Equador têm de passar por uma série de brincadeiras - umas nem tão inocentes assim - provando, desse modo, a coragem e o respeito por Netuno. Só depois de mostrarem as habilidades requeridas é que eles poderão adentrar nos trópicos. Como em uma espécie de diversas experiências, o Novo Mundo é apresentado a eles também como uma perda em seus corpos, pois passarão por uma transformação física nas provas comandadas pelo capitão do navio - assumindo a máscara de Netuno - e só depois serão aceitos e poderão chegar à Amazônia.

A experiência começa depois do café da manhã no navio e do início do som de uma trombeta. Imediatamente todos se perguntaram o que era aquilo, para qual serventia e se juntaram para cochichar.

¹¹³ MABILLE, op. cit., p. 18.

Quando todos estavam presentes, se acotovelando para tentar ver melhor o que acontecia, o imediato parou bem no centro, inspirou fundo e soltou com força, no bocal do instrumento, o ar retido no peito, produzindo um último som longo e estrepitoso. Nisso, um carrinho de carga, todo enfeitado com balões coloridos e desenhos um tanto infantis de peixinhos, abriu passagem entre a multidão, como um Moisés entre as águas. O carrinho era, na verdade, um retângulo de madeira de um metro e meio por um metro sobre um eixo de quatro rodas puxado pelos dois ajudantes de cozinha, que usavam apenas, em torno da cintura, uma faixa de aproximadamente cinquenta centímetros de largura feita com tecido das toalhas de mesa do salão de jantar, que cobria apenas seus traseiros, deixando à mostra, com isso, o resto de seus corpos negros. No carrinho, estavam o comandante e o cozinheiro de mãos dadas, fazendo um tremendo esforço para se manterem equilibrados ali em cima. O comandante, como o imediato, se envolvera numa das cortinas vermelhas de veludo da sala dos oficiais. Seus cabelos e barba postiços, que iam até os joelhos, eram também cordas desfiadas. Na cabeça, tinha ainda uma coroa imensa de papel dourado, e, na mão direita, segurava um tridente, improvisado com cabo de vassoura e arame retorcido. Em torno dos pulsos, colorara retângulos de papel dourado como se fossem os punhos de uma camisa inexistente. O cozinheiro, um negro alto, muito mais alto que o comandante, fizera um sutiã dobrando uma fronha branca como um origami, colocara-o sobre o peito cabeludo, e amarrara, na cintura, um lençol também branco que ia até seus pés. Embrulhara a cabeça com uma toalha e, no alto desse turbante inusitado, prendera um cacho de uvas, cinco bananas e duas maçãs. Em cima do arcanjo, pusera ainda uma coroa de papel dourado igual à do comandante, só que um pouco menor.¹¹⁴

¹¹⁴ STIGGER, op. cit., p. 100-101.

A imagem trazida pelo narrador das pessoas que trabalham no navio é extremamente diferente daquela esperada pelos passageiros - a risada foi uma constante na medida em que eles passavam e os outros abriam espaço. O comandante do navio junto com os cozinheiros e o imediato, ou seja, os detentores do poder naquele local flutuante, aqueles que faziam funcionar as engrenagens, estavam transformados em outros, em outras pessoas, não correspondiam mais a um arquétipo nem a uma imagem preestabelecida.

A coroa só serve para lembrar a todos naquele ambiente que o comandante, mesmo transformado, segue sendo quem dá as coordenadas; o cozinheiro, entretanto, se veste com um turbante de frutas tropicais e um lençol branco para tapar as partes inferiores, podendo ser uma prefiguração do que irão encontrar nos trópicos. Quando todos já se acostumaram com a cena a que foram expostos, o imediato falou:

- Senhoras e senhores, meus mais prezados passageiros, é com muito orgulho que vos comunico a chegada a este navio de meu egrégio pai, o excelentíssimo senhor Netuno, deus dos mares - e estendeu o braço em direção ao comandante. O comandante se levantou da cadeira e, em meio a efusivas palmas puxadas pelo imediato, acenou para a plateia. - Fui informado da presença em meus domínios desta gloriosa embarcação. Com imenso prazer, vos recebo em meu reino. Como prova de minha boa vontade para com vossas senhorias, propiciarei a todos momentos de infinita alegria. Todos aplaudiram de novo. Os passageiros, entrando na brincadeira, começaram a gritar em coro: - Netuno! Netuno! Netuno! Em seguida, se puseram a cantar: - O Netuno é um bom camarada. O Netuno é um bom camarada. O Netuno é um bom camaraaaaaadaaaaa. Ninguém pode negar. Ninguém pode negar. Ninguém pode negar.¹¹⁵

¹¹⁵ Ibid, p. 102-103.

A partir do momento onde quem tem o poder dentro do navio muda de personalidade e assume uma nova máscara, estamos diante de uma profanação, pois é um verdadeiro momento de festa a que estamos assistindo, pois todos ali participaram do pacto implícito de ver aquelas pessoas não mais com os olhos de antigamente, mas as veem a partir dessa máscara outra - até então escondida, mas que apareceu, ou seja, como afirmou Pierre Mabilie, algo até então invisível fez-se presente e apareceu aos olhos de quem até então não o enxergava. Os passageiros, como em uma espécie de massa incontrolada, perderam as regras sagradas e começam a chamar o comandante de Netuno e inclusive a cantar para ele. Priscila¹¹⁶ surge no meio da multidão e começa a dançar - não mais desesperadamente, pelo contrário, inclusive ensina passos de dança a todos que ali estavam -, enquanto o banquete de frutos do mar fora servido aos passageiros ao som de muita música e de agito musical.

Bopp reconhece de imediato Priscila e tenta se aproximar, mas como se o que ocorrera no passado fosse apenas uma fantasia de seus olhos, ela continua a sua dança e pega-o junto com o senhor Andrade pelos braços e todos ao mesmo tempo formam rodas e começam a girar e a girar, transformando aquele espaço em uma festa interminável, com bastante comida - em excesso, pois tinham acabado de sair do café da manhã -, música, dança coreografada cujo fim só acontecia com o cansaço de cada um, e sem relação alguma de poder, pois todos estavam fantasiados de outras pessoas, como em uma espécie de sonho compartilhado por todos ali. Mas algo precisava acontecer para trazê-los de volta dessa euforia e colocá-los novamente nas máscaras do jogo o qual estavam prestes a jogar; foi quando o comandante, de pé na cadeira, com os braços abertos e com uma voz pausada, como um estadista em discurso falou:

- Estamos a ponto de cruzar a célebre linha do Equador. Os senhores, com certeza, sabem que não permito a presença de neófitos em embarcações que transpõem os limites entre o norte e o sul. Portanto, ordeno àqueles que nunca navegaram por mares austrais que se apresentem

¹¹⁶ Logo mais adiante iremos falar sobre a personagem Priscila.

imediatamente a esta corte para o devido batismo, que será realizado após uma sequência de provas. Aqueles que superarem todas as provas terão minha augusta permissão para transitar por estes mares. Todos o aplaudiram de novo, ainda mais entusiasticamente que antes. Voltaram a berrar o nome de Netuno e a dizer que o deus era um bom camarada. As Olivinhas foram as primeiras a correr em direção à corte. Elas nunca tinham viajado de navio e estavam excitadas com a iminente passagem pela linha do Equador. Achavam que as águas do hemisfério sul seriam mais claras e muito mais amenas que as do hemisfério norte. Os peixes seriam mais vistosos e subiram em cardume à superfície para juntos cantarem aos navegantes enquanto nadassem sincronizadamente de um lado a outro. Pararam ao lado delas dois rapazes alemães de uns vinte e poucos anos, que, de tão parecidos, poderiam ser irmãos. [...] Em seguida, apareceu um senhor numa cadeira de rodas, conduzido por uma enfermeira quarentona uniformizada. A quantidade de rugas no rosto do senhor levava a supor que tivesse uns bons oitenta anos ou mais. Estava com as mãos depositadas sobre o colo com as palmas para cima, a cabeça levemente pensa para a esquerda e a boca aberta, de onde escorria um fio de baba grossa. Calçava chinelos escuros e vestia pijama listrado de branco e azul. Um babador circundava seu pescoço e uma sonda cingia sua cintura. Não piscava, e seus olhos estavam fixos em algum ponto ao longe. A enfermeira era uma mulher forte, morena, de braços e pernas grossos. Não sorria - e nem sorria - em momento algum. Seu rosto era uma máscara: incapaz de mudar a expressão grave. Um homem triste, num terno de verão bastante surrado, juntou-se a eles. Era alto, magro, de ombros caídos e feições cansadas. Vinha com a mulher, que exibia um vestido simples de algodão estampado e um coque na altura da nuca, o que a fazia parecer dez anos mais velha. [...] O comandante perguntou se não havia mais ninguém. Após um longo silêncio no convés, um inglês roliço, de meia-idade, bigodinho, cabelo

lambido, calça engomada e colete, surgiu do meio da multidão. Chegou desconfiado, com as mãos nos bolsos, caminhando devagar e olhando para os lados. Assim que se reuniu aos demais, o comandante bateu três vezes com o tridente no chão e anunciou o início das provas.¹¹⁷

A passagem das águas do norte para as do sul é uma metáfora da passagem do Velho para o Novo Mundo e, consequentemente, de um mundo regido por leis caducas, fragmentado, em frangalhos, em guerra e onde o espelho reflete o que está à sua frente, deixando a diferença escondida. Depois de todos se apresentarem diante de Netuno com seu tridente em mãos, as provas tiveram início; uma espécie de jogo de iniciação, o qual daria direito a uma espécie de passaporte a esse mundo estranho e diferente do que acabaram de deixar para trás. Antes disso, todos estavam em festa - teorizada por Roger Caillois -, e depois vão participar de um jogo - figura também analisada por Caillois, agora em *Les jeux et les hommes*. Logo na abertura do livro, Caillois define, a partir do *Homo Ludens*, de Huizinga, o que é o jogo.

Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme *fictive* et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de tout utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers des mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel.¹¹⁸

¹¹⁷ Ibid, p. 105-106.

¹¹⁸ Cf. HUIZINGA, 1951 apud CAILLOIS, 1967, p. 32-33.

É o que justamente está a acontecer, pois a ação se situa fora da vida normalizada - assim como a festa -, mas aqui ela se apresenta como uma espécie de ficção capaz de absorver completamente os jogadores em uma forma de êxtase contagiando toda aquela massa de pessoas.

Tal grupo se mascara, se traveste, para esconder suas diferenças e suas falhas com o intuito de se relacionarem com o mundo usual, ou seja, com o mundo onde vivemos, permeado de camadas as quais nos impedem de acessar o chamado Real, fazendo com que vivamos, então, em um mundo fictício onde todos estão mascarados, travestidos, não correspondem à sua imagem, pois adquiriram uma nova personalidade, e onde os momentos extraordinários - que estão fora da vida cotidiana - se tornam o verdadeiro cotidiano, impossibilitando, desse modo, de ver o que está por detrás dessas camadas. É aquilo que o crítico Raúl Antelo afirmava quando fazia referência, no início do seu ensaio sobre a catástrofe do turista, citado anteriormente, à "[...] condição *etnográfica* que o relato contemporâneo mantém com aquilo que, na falta de melhor rótulo, podemos chamar de o Real e que, em todo caso, põe a literatura em estado gasoso."¹¹⁹ Coloca a literatura e a vida em estado gasoso - metáfora de Yves Michaud - e cujo final ainda não sabemos bem qual será, pois essa condição *etnográfica* põe em xeque inclusive a noção de fim, impedindo as pessoas de saberem se o fim existe, se está por acontecer ou se já estamos vivenciando o que viria depois do fim; e o jogo entraria nessa relação para reger esse tumulto criado. A definição do jogo é dividida em seis etapas por Roger Caillois:

1. - *libre* : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux ;
2. - *séparée* : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ;
3. - *incertaine* : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inverter étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ;
4. - *improductive* : ne créant ni biens, ni richesse,

¹¹⁹ ANTELO, op. cit., p. 1.

ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie;

5. - *réglée* : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ;

6. - *fictive* : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante.¹²⁰

Nos jogos promovidos no navio de *Opisanie Swiata*, entretanto, a única regra quebrada é a primeira - a da liberdade -, pois as pessoas, as quais ainda não passaram pelos trópicos, são obrigadas a se submeter às provas, e os que se recusarem devem sofrer ainda mais; as provas são separadas da normalidade, pois somente acontecem em determinados espaços e em tempos específicos - como as festas, elas não ocorrem onipresentemente e, dentro do navio, ela se desenrola em um lugar flutuante cujo pertencimento a uma terra não ocorre, pois a água está em constante movimento, impossibilitando qualquer tipo de territorialidade - mesmo entre as pessoas que lá estão, pois falam línguas diferentes; a incerteza, neste caso, ocorre somente sobre o teor das provas - e do jogo, portanto -, pois todos ali sabem o motivo e o porquê de estarem sendo testados; é improdutiva, pois não produz bem algum a ninguém dali - a não ser a graça, mas nem isso, como veremos logo a seguir, e, talvez, o sentimento de vitória daqueles que jogarão; é regrada na medida em que Netuno estipula o que todos devem fazer e até onde devem chegar, provando, assim, que estão aptos a adentrar o Novo Mundo; e, por último, é fictícia, pois sai da normalidade da vida comum e obriga todos a compactuarem com essa nova realidade - de igual modo podemos comparar essa postura com os espectadores de um teatro, p. ex., os quais devem "esquecer" a vida comum para acreditarem na história e nas máscaras ali contidas, ou seja, o jogo e a festa funcionam como uma espécie de mascaramento. Mas como pode existir um regramento e uma ficção presentes no mesmo ambiente, se questiona Caillois, e que pode ser bastante produtivo na análise do romance de Veronica, pois as regras naturais são abolidas - i. e., as leis

¹²⁰ Cf. CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes*. 2. ed. Paris: Gallimard, 1967. p. 42-43.

como as conhecemos usualmente -, para instaurarem uma nova legislação, irreconhecível para todos, pois se distingue daquela originária, e a qual se renova constantemente, como o mundo e a natureza rejuvenescendo a cada instante, a nossa terra do sem-fim. As novas regras são criadas, mesmo sem ninguém conhecê-las ponto por ponto, mas todos naquele espaço do jogo promovem um pacto de acreditarem nessas novas leis e darem início a uma saída da vida comum por meio de uma máscara - também ela nova -, e é aí que a ficção se impõe, pois aquilo chamado de realidade também é deixado de lado para uma nova realidade, a qual pode inclusive ser chamada de irrealidade, na medida em que não faz relação com os fatos ditos do cotidiano. Como em todo jogo, os objetos, dos quais a função primordial já se perdera, devem ser apresentados aos competidores e as regras externalizadas.

O imediato, os ajudantes de cozinha, o mestre e o contramestre se dirigiram para a sala dos oficiais e voltaram trazendo uma tina, um balde, várias cordas, uma tábua de madeira, breu, graxa, ovos, laranjas, sacos de batata, colheres, bexigas de borracha, uma vela velha de navio, pedras do tamanho de uma bola de handebol e o tonel cortado [...] com água até a borda. O comandante ordenou que os neófitos fizessem uma fila diante do mestre, começando pelas meninas e terminando com o inglês. Nisso o imediato voltou a tocar sua trombeta. O mestre pegou a tina, colocou dentro a graxa e esmigalhou o breu por cima, misturando tudo com as mãos. Aproximou-se das Olivinhas e passou as mãos sujas de breu e graxa em seus rostos. O breu raspava suas bochechas delicadas, esfoliando a pele e abrindo pequenas feridas, que não eram vistas devido à graxa. Elas fecharam os olhos e contraíram os rostos. Mas não choraram. Os alemães também aguentaram firmes. Para impressionar as Olivinhas, permaneceram de olhos abertos, empertigados e de cabeça erguida. Tiveram os rostos completamente pintados pela graxa e raspados pelo breu. O homem triste e sua mulher receberam resignados a mistura áspera em suas

faces. Não esboçaram qualquer reação. Ficaram calados, de ombros caídos e cabeça baixa. Era possível ver, sob a graxa, um filete de sangue escorrendo desde a borda do nariz da mulher. A enfermeira e o senhor na cadeira de rodas tampouco resistiram. Ela continuou impávida e ele com a cabeça caída para o lado e o olhar voltado para o longe. O inglês tentou fugir. Quando chegou a vez dele, correu em direção à multidão, mas foi parado pelo cozinheiro, que o carregou pelo colarinho até o mestre. De castigo pelo mau comportamento, este último o obrigou a entrar na tina e a se ajoelhar na massamorda escura. A muito custo, o inglês conseguiu se abaixar e ajeitar o corpanzil na tina estreita. Enquanto o fazia, chorava de sacudir os ombros, como uma criança mimada ou uma carpideira.¹²¹

A primeira prova era aceitar a pintura facial com graxa e breu, o que faria a transformação do rosto de cada um, em uma espécie de metamorfose - e o primeiro passo para se assumir a imagem de um outro, foi começar justamente com a mudança no próprio olhar desse sujeito ao perder sua identificação com o rosto - procedimento esse também utilizado por Cobra Norato ao se travestir de boto, voltar ao seu corpo e continuar a sua procura, mas também pelos atores, os quais devem vestir e se maquiar a partir da caracterização dos personagens. Após a aplicação dessa camada por toda a cabeça, feridas começam a aparecer e a sangrar, mostrando-nos que não somente a imagem está se metamorfoseando, mas na própria pele, na própria carne de cada um deles que a transformação mais profunda está a ocorrer - a perda das identificações, com o consequente abandono do antigo mundo. Sobre esse aspecto do ator em cena, Caillois afirma:

Pour l'acteur aussi, la représentation théâtrale est un simulacre. Il se grime, il s'habille, il joue, il récite. Mais, lorsque le rideau tombe, les lumières

¹²¹ STIGGER, op. cit., p. 106-107.

éteintes, il est rendu au réel. La séparation des deux univers demeure absolue. De même, pour le professionnel du cyclisme, de la boxe, du tennis ou du football, l'épreuve, la match, la course demeurent des compétitions réglées et formelles. Sitôt terminées, le public se hâte vers la sortie. Le champion est restitué à ses soucis quotidiens, il doit défendre ses intérêts, concevoir et mettre en oeuvre la politique qui lui assure le plus confortable avenir. Les rivalités parfaites et précises où il vient de mesurer sa valeur dans les conditions les plus artificielles qui soient, dès qu'il a quitté le stade, le vélodrome ou le ring, font place à des concurrences autrement redoutables. Celles-ci, sournoises, incessantes, implacables, imprègnent l'ensemble de sa vie. Comme le comédien hors du plateau, il se trouve alors ramené au sort commun hors de l'espace fermé et du temps privilégié où règnent les lois strictes, gratuites et indiscutables du jeu.¹²²

A diferença entre essa passagem de Caillois e a situação encontrada em *Opisanie Swiata* é que não existe uma cortina para terminar com a ilusão nos espectadores, pois, como já foi dito, o extraordinário, o jogo e a festa, deixaram de ser restritos a alguns momentos e a alguns lugares e começaram a aparecer em toda parte, impossibilitando aos antigos espectadores o discernimento entre realidade e ficção, entre momentos de lazer e momentos de trabalho, entre operosidade e inoperosidade; indo além contemporaneamente, como no exemplo da introdução desta dissertação, o espectador diante da sua televisão assistindo ao atentado ao World Trade Center, em Nova Iorque, até o desfalecimento total das duas torres, não consegue perceber se o ato é real ou se se tratava de um filme ficcional. Na literatura de Veronica Stigger, já encontramos essa relação no conto *No teatro*, discutido logo mais abaixo, no qual essa divisão entre ator e público é rompida com a perda da cabeça - mais uma cabeça - da espectadora na primeira fileira.

¹²² CAILLOIS, op. cit., p. 105-106.

Ao ser testemunha da queda das torres, cujo nome, em inglês, significa "torre comercial do mundo", o espectador olhava para não só o fim concreto das torres, mas também do desabamento do "mundo" contido no nome. Esse ímpeto de dominação e progresso a qualquer custo separou o antigo mundo, ainda com cortinas, do novo mundo, nascido a partir de um ato extremamente violento, mas de cujos efeitos só ficamos sabendo *après-coup*. O comércio do título, a economia, só viria a cair anos depois, em 2008, com a queda do banco Lehman Brothers.

Depois de passarem pela experiência de perderem uma forma de identidade ao terem seus rostos preenchidos por breu, a segunda tarefa do jogo entrou em ação.

Terminada a tarefa, voltou a seu posto, atrás das cadeiras do comandante e do cozinheiro. Este saiu de seu assento e foi até as Olivinhas. Andava cambaleante. Não estava acostumado a calçar sapatos plataforma. Tirou duas das bananas do turbante e as enfiou à força, com casca e tudo, na boca das meninas. Uma delas se engasgou e teve ânsia de vômito. O cozinheiro rapidamente tapou sua boca e a mandou mastigar com calma e engolir tudo. Ela obedeceu, com lágrimas nos olhos. As outras três bananas foram para os alemães e o inglês, que as receberam sem dar um pio. As maçãs, o cozinheiro esmagou e esfregou nas bocas do homem triste, da mulher dele e da enfermeira. Por fim, caminhou até o senhor da cadeira de rodas. Tirou o cacho de uvas do turbante e o sacudi diante dos olhos do velho. Ele não se moveu. Nem piscou. O cozinheiro pegou então uma uva e a introduziu naquela boca aberta e inerte. Mas a uva caiu. Ele meteu outra uva e esta, mal entrou, já rolou para fora, indo parar no chão. Tentou com uma terceira, sem sucesso. Segurou o resto do cacho e o espremeu em cima da cabeça do senhor, enchendo seus cabelos brancos de pedaços de uva esmigalhada. Em seguida, ergueu os braços em triunfo, esperando os aplausos da plateia. O comandante se levantou da cadeira e bateu palmas

vigorosamente. Sua corte o imitou e, em pouco tempo, estavam todos os passageiros aplaudindo e gritando vivas a Netuno.¹²³

As pessoas, as quais estavam no entorno daquele ato, se comportaram como uma verdadeira plateia e, ao sinal do comandante, imitaram as palmas feitas por este, em uma espécie de orquestra onde o maestro, ao se levantar e erguer os braços, dá a ordem aos músicos e, à medida que o tempo passa, todos se unem para compor a música - se igualando, desse modo, com os participantes do jogo, pois estes obedecem a todos os comandos exigidos, sentem na pele a dor, engolem alimentos e vão até o final acreditando na ilusão de que após todos esses testes estarão aptos a entrar nas águas quentes do hemisfério sul; algo, porém, acontece com o senhor de cadeiras de rodas, pois parece não compactuar com o acordo aceito por todos os outros; ele mostra, com isso, que nem tudo sai como o planejado pelas regras do jogo e sempre existirá algum elemento a não corresponder com a imagem esperada, com esse simulacro.

Ainda sobre essa questão da não correspondência total entre o jogo e as regras, ou melhor dizendo, entre o jogo e a imagem criada em cima da ilusão das regras, Roger Caillois, na sua divisão dos jogos em *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*, nos propõe, sobre a terceira alternativa, aquela sobre os jogos de imitação, de máscaras, do teatro etc., a seguinte classificação:

Mimicry. - Tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion (encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu'entrée en jeu : *in-lusio*), du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif. Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même un personnage illusoire et à se

¹²³ STIGGER, op. cit., p. 107-108.

conduire en conséquence. On se trouve alors en face d'une série variée de manifestations qui ont pour caractère commun de reposer sur le fait que le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre. Je choisis de désigner ces manifestations par le terme de *mimicry*, qui nomme en anglais le mimétisme, notamment des insectes, afin de souligner la nature fondamentale et élémentaire, quasi organique, de l'impulsion qui les suscite. Le monde des insectes apparaît en face du monde humain comme la solution la plus divergente que fournisse la nature. Ce monde est opposé terme à terme à celui de l'homme, mais il est non moins élaboré, complexe et surprenant. [...] L'inexplicable mimétisme des insectes fournit soudain une extraordinaire réplique au goût de l'homme de se déguiser, de se travestir, de porter un masque, de *jouer un personnage*. Seulement, cette fois, le masque, le travesti fait partie du corps, au lieu d'être un accessoire fabriqué. [...] Chez les vertébrés, la tendance à imiter se traduit d'abord par une contagion toute physique, quasi irrésistible, analogue à la contagion du bâillement, de la course, de la claudication, du sourire et surtout du mouvement. [...] La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion ; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme un réel plus réel que le réel.¹²⁴

¹²⁴ CAILLOIS, op. cit., p. 61-67.

Os insetos mimetizam o ambiente onde estão expostos para se protegerem de um possível ataque do inimigo, sendo assim, segundo Caillois, existem dois mundos, aquele onde os insetos fazem tal movimento e aquele onde os humanos tentam fazê-lo. Tentam fazer porque nosso corpo ainda não adquiriu a capacidade de mimetizar as cores e as características da terra para que possamos adentrar e fazer parte do ambiente; o recurso utilizado pelos homens para tentar fazer o mesmo procedimento é o do mascaramento, o da tatuagem e o das intervenções no corpo praticados por muitos. Elas servem para colocar uma crença nesse real mais real que o real, a crença de que fazemos parte de um território quando nos travestimos - e é o que ocorre no episódio de Netuno do livro de Veronica, pois os participantes estão de certa forma se transformando, se metamorfoseando para chegarem aos trópicos e à Amazônia e poderem se aclimatar ao ambiente estranho da melhor maneira possível, mesmo que para isso precisem sofrer na pele e no rosto as consequências de tal intento. Só que esse personagem criado é de alguma forma ilusório, pois chegará um momento onde não se conseguirá mais manter a máscara e ela cairá por terra, assim como os sentidos oriundos da memória de Opalka ao retornar à floresta e não mais reconhecê-la - em outras palavras, não mais conseguindo entrar naquele ambiente e se mimetizar com ele, pois seu entorno mudou, e muda, constantemente, não existe mais possibilidade de se mascarar com a floresta e nela fazer parte como um todo. Ao se chegar e se deparar com a Amazônia, os sentidos que nos são colocados à vista são diferentes de tudo com que até então tivemos contato, ela nos mostra o diferente em *nós*, ela, como em um quadro a ser observado e a nos observar, abre uma falha, e uma falta, no sujeito, a qual talvez nunca seja preenchida e é esse o motivo pelo qual os momentos de inoperosidade ganhem tamanha relevância nessas vidas pós-desmascaramento, pois é justamente nesses momentos de festividade que as máscaras caem; indo se contrapor, contudo, à própria ideia de jogo proposta por Caillois, pois este afirma ser a festa o momento da procura de um simulacro para imitar - voltando à ação primeira do homem ao tentar imitar o gesto do criador e, como castigo, teve de se vestir, ou travestir, para continuar vivendo -, mas, se não existem mais modelos a se espelhar, pois todos eles também estão falhados e a todo momento se recriam, se refazem e se reelaboram - como a terra do sem-fim amazônico, sem origem, nem final, mas em constante processo de vir a ser, de vir a se transformar, de vir a se metamorfosear -, como proceder com a relação entre imagem e sujeito, imagem e seu objeto? Talvez a alternativa possível seja tentar fazer um furo no real, pois desta

maneira ele também mostrará sua impossibilidade de corresponder ao que dele se esperava até então. A terceira prova a que os participantes tiveram de se sujeitar em *Opisanie Swiata* foi aquela que promoveu esse corte no real, essa falha, mostrando-nos que mesmo em uma encenação algo pode sair como não planejado e tirar de todos esse território confortável e mimético.

O contramestre e os dois ajudantes de cozinha levaram, para o centro do convés, o tona cheio de água. Derramaram seu conteúdo onde havia uma leve depressão. Assim, a água ficou retida, formando uma imensa poça. Cada um dos neófitos devia nadar ali, sendo que nadar naquela circunstância significava mexer braços e pernas de modo a se deslocar um mínimo que fosse naquela superfície encharcada. O que não se podia era ficar parado. As Olivinhas foram de costas, abrindo e fechando os braços a fim de impulsionar o corpo para frente. Iam rindo, como se fosse divertido raspar a pele na madeira suja. Os alemães se deitaram de bruços na água e movimentaram o corpo apenas com os braços. A enfermeira se jogou de frente e se deixou deslizar de barriga. O homem triste fez o mesmo. Sua mulher tentou copiá-lo, mas faltou-lhe energia, desmanchando o coque. Todos riram e aplaudiram com gosto sua falta de jeito. Descabelada, a mulher então se virou de costas e nadou como as Olivinhas. Sem que ela percebesse, seu vestido enganchou numa das frestas da madeira e, quando ela se ergueu, rasgou. A multidão exultou. Toda a parte da saia ficou presa no chão, revelando suas pernas flácidas e brancas e sua calcinha rosa rendada. A mulher instintivamente puxou para baixo o que restava do vestido. Mas havia sobrado muito pouco pano, apenas o suficiente para lhe cobrir os seios e a barriga. O homem triste tirou o paletó molhado e manchado e o amarrou na cintura da esposa, que o abraçou apertado e o beijou na bochecha cheia de graxa e breu. Faltava o senhor de cadeira de rodas. Foi o próprio

comandante que o agarrou pelas axilas e tentou colocá-lo de pé. Mas suas pernas pareciam feitas de borracha, ele não conseguia se firmar no chão. O comandante o carregou segurando-o por baixo dos braços, arrastando suas pernas pelo convés, até a poça. Lá o largou, e o senhor despencou como um peso morto na água, a boca aberta, os olhos vidrados, a cabeça pensa para o lado esquerdo. Não se mexeu. Nem piscou. Irritado, o comandante o tirou dali - quem não sabe brincar que não venha para o convés, resmungou baixinho - e ordenou que o mestre e o contramestre apanhassem a tábua de madeira e a prendessem na amurada de tal maneira que a maior parte dela ficasse para fora do navio. Sobre essa prancha, depuseram o senhor na sua cadeira de rodas. Amarraram a cadeira a cordas, fazendo-a ir até a beira da prancha e voltar. O velho não se perturbou. Manteve-se na mesma posição de sempre: boca aberta, cabeça pensa, mãos sobre o colo. Numa das idas, a corda esticou demais e a cadeira emborcou. O senhor se desprende e despencou. O comandante, o mestre e o contramestre soltaram as cordas e correram para a amurada. Olharam para baixo e não viram nada. Outros passageiros se achegaram ao parapeito, curiosos. Bopp o Opalka correram. Bopp chegou a colocar o pé esquerdo sobre a amurada para se jogar no mar atrás do senhor da cadeira de rodas, mas foi detido pelo comandante. - O senhor não se preocupe. Está tudo sob controle. O imediato tocou sua trombeta e a festa prosseguiu. A enfermeira, que subira na prancha sem que ninguém percebesse, caminhou até a ponta e pulou no mar. Não voltou à tona.¹²⁵

¹²⁵ STIGGER, op. cit., p. 108-110.

A brincadeira da poça d'água obriga às pessoas a se jogarem ao nível mais baixo do corpo, chegando até a terra, e lá precisam se movimentar em uma espécie de nado; todos passam pela prova, menos o senhor de cadeira de rodas por ele não ter os movimentos da perna e não conseguir se sustentar de pé, impossibilitando, portanto, qualquer movimentação dele em direção à água. O senhor caiu e permaneceu com a mesma fisionomia, com a mesma expressão - o que nos leva de encontro à descrição, feita pelo narrador páginas antes, da enfermeira que o acompanhava; esta tinha um rosto que era uma máscara, incapaz de mudar de expressão -, o que não saiu conforme o roteiro pedia; a cena ficou incompleta devido a um único ator, o qual se recusou a seguir as regras do jogo. Por esse motivo ele deve ser eliminado, literalmente, da cena, pois perturbou a multidão e a todos os outros participantes. Ele poderia, de alguma forma, com seu gesto inoperoso, contaminar as pessoas e provocar com isso uma reação na multidão: todos se recusarem a fazer a prova. Mas a questão, neste caso, não está centrada na recusa ou não do senhor de cadeira de rodas, pois na situação em que ele se encontra, estamos mais na questão da impossibilidade de fazer, na impossibilidade de andar e realizar a prova. Seu corpo não responde aos estímulos externos e mesmo seu rosto permanece com a mesma expressão, como se ele não estivesse *ali*, como se pertencesse a uma outra localidade e não conseguisse se mimetizar com aquele novo ambiente, seu mundo era outro; pela sua impossibilidade de fazer e completar a prova, o comandante se enfureceu e colocou o senhor, com a cadeira de rodas, em cima da amurada do navio, amarrou uma corda e começou a testá-lo: indo cada vez mais para frente, talvez desse modo ele sáísse do estado paralítico e aceitasse se movimentar na poça d'água. Mesmo assim, nada. Até que, em um certo momento, a corda foi além dos limites e o senhor caiu no mar. Todos correram para ver se ele estava na superfície, mas nada mais foi visto. Imediatamente o comandante tranquilizou a todos, dizendo para não se preocuparem com o ocorrido. Estava tudo sob controle, pois o elemento que tentava burlar as regras, fora eliminado e não apresentaria mais problema algum.

É neste momento que a indicação do narrador nos é extremamente relevante para a análise das provas feitas até então. Logo após o ocorrido, o imediato tocou sua trombeta e "[...] a festa prosseguiu", ou seja, mesmo que os eventos assumissem uma máscara de provação - para entrar no hemisfério sul, os neófitos tinham de passar pelos testes promovidos pelo deus do mar -, tudo não se passava de uma enorme festa, com todos comendo e contemplando aquelas brincadeiras.

A enfermeira, a qual ajudava o senhor de cadeira de rodas, discretamente subiu na amurada e se jogou no mar, sem que ninguém percebesse e não voltou mais à superfície. O show tinha de continuar com a encenação, a qual transcorreu com inteira normalidade após a pequena tentativa de interrupção da ordem e das regras. Depois de terminada,

o imediato soou sua trombeta e o comandante despejou um balde de água na cabeça de cada um dos neófitos, batizando-os com nomes marinhos. As Olivinhas passaram a se chamar Sereia e Estrela do Mar. O inglês virou Ouriço. Os alemães se tornaram Atum e Sardinha. O homem triste, Tubarão, e sua mulher, que permanecia desacordada mesmo depois do balde d'água, Água Viva. Todos os passageiros aplaudiram os novos seres do mar e formaram uma longa fila para cumprimentá-los. Já era noite. Novo banquete foi servido. Agora, não só com frutos do mar, mas também com leitão e cordeiro assados. Os recém-batizados tiveram a honra de ser os primeiros a se servir e o privilégio de sentar-se à mesa do comandante, que propôs um brinde a eles. Priscila e sua trupe voltaram ao convés para embalar a festa. As danças se estenderam madrugada a dentro. Quando o sol ensaiava aparecer no horizonte e a música alegre dera lugar a um adágio, escutou-se o apito alto e grave de outro navio. Poucos eram os passageiros que ainda resistiam no convés. Bopp era o único que dançava. Opalka o observava, recostado numa cadeira. Dona Oliva dormia atirada numa espriguiçadeira abraçada às sobrinhas. Curto Chivito e Hans também dormiam abraçados, mas no chão do convés, como dois mendigos. O senhor e a senhora Andrade estavam sentados ao lado de Opalka. Ao ouvir o som do navio, o senhor Andrade se pôs em pé de um salto e correu para a amurada. Bopp parou de dançar e correu atrás. O senhor Andrade estava exaltado, à beira da taquicardia. Achava que nunca escutaria aquele

apito. Pensava que fosse mito, mas, pelo visto, não era. Lá estava El Durazno diante deles, passando devagar e saudando alegremente com seu apito. - El Durazno! El Durazno! - berrou Bopp, detendo-se afobado ao lado do senhor Andrade. - El Durazno! El Durazno! - gritou o senhor Andrade, acenando freneticamente. - Tenham uma ótima viagem! - acrescentou Bopp. - Sejam felizes! - gritou ainda o senhor Andrade. - Sejam eternos! Outros pessoas acudiram à mureta para acenar para o navio, entre elas Opalka e Dona Oliva, que acordara com o barulho. Os passageiros do El Durazno acenavam de volta. Deviam ser uns cinquenta e estavam todos nus. Nada de panos ou calçados. Nenhum lenço, nenhum chapéu, nenhuma bolsa. Nenhum acessório. Nem maquiagem as mulheres usavam. Muito menos esmalte nas unhas. A única coisa que alguns vestiam era óculos de grau. E nada mais. Os cabelos se agitavam soltos ao vento em suas cores naturais. Os pelos estavam eriçados com o friozinho que fazia àquela hora da manhã. E eles acenavam, contentes da vida. Vagavam pelos mares sem nunca desembarcar. Viviam do que pescavam. Bebião água da chuva. E só se banhavam no mar. Eles são a humanidade liberada, disse o senhor Andrade para Bopp, com a voz embargada e lágrimas nos olhos, eles são o passado e o futuro. El Durazno ia se afastando aos poucos. Deslocava- -se com a calma que lhe era habitual. Navegava como se flutuasse sobre as ondas. Mal as tocava. Parecia não ter peso. - El Durazno! El Durazno! - berravam Bopp e o senhor Andrade em coro, acenando sempre. - Tenham uma ótima viagem! El Durazno já ia longe. Quase não dava mais para vê-lo. Em seu encalço, seguia um bote salva-vidas, deslocando-se célere pelo mar, como se os remos fossem motores. Dentro dele, iam as Olivinhas e os alemães, sujos, lanhados e, eles também, já inteiramente nus.¹²⁶

¹²⁶ Ibid, p. 111-113.

Depois de passarem pela festa, o deus Netuno batiza os competidores com novos nomes, todos relativos ao mar, em uma forma de aclimação para o que viria, atitude essa que garantiria a entrada dessas pessoas no Novo Mundo e serviria como uma nova personalidade, como se a imagem vista no espelho não bastasse e elas precisassem de um nova persona, uma nova máscara, para encarar os desafios. Para Opalka essa análise também é válida, pois, mesmo não tendo participado das competições, por já ter viajado ao Brasil, ele fez parte da plateia que assistia a tudo e aplaudia a todos os atos; para ele, portanto, a máscara não teria utilidade, pois no momento em que ele chega pela segunda vez à Amazônia, tudo o que havia deixado para trás já deixara de existir, e mesmo a floresta e a terra se mostraram estranhas a ele, alheias aos sentidos percebidos até então. Não se reconheceria mais naquele ambiente, não teria com ele qualquer tipo de identificação ou de identidade, seria um ser híbrido, dividido entre duas culturas diferentes, ou seja, não se relaciona com mais nenhuma das duas, se tornando, assim, um ser acéfalo¹²⁷.

Como não teria mais cabeça, poderia muito bem se despir de outras partes do corpo, ou melhor, poderia jogar fora roupas, acessórios e as máscaras porque privado de uma identidade própria. Logo após o novo banquete, a dança recomeçou e varou madrugada, até que o barulho de um outro navio fez sair do êxtase, e do sono, aqueles que ainda permaneciam no salão. Era o El Durazno, o que provocou fervor no senhor Andrade ao ver na sua frente aquilo de cuja existência pensara se tratar de um mito, mas, como todo mito, vez ou outra aparece travestido ou de modo diferido. Dentro do navio estavam pessoas despidas de toda e qualquer roupa, estavam lá, dançando e acenando a quem passasse por eles; toda suas sobrevivências vinham do mar e do céu, não usavam máscaras. A imagem de El Durazno mostra de alguma forma não o fim do mundo - pois, se todo fim não é único, como falar, então de *um* fim e de *um* mundo? -, mas uma lacuna, um *gap*, um *link*, desse fim do mundo - ou seria mundo dos fins?

¹²⁷ O crítico Raúl Antelo, sobre a questão do ser híbrido, afirma: "El híbrido, en esos casos, es sinónimo de materia sin identidad y pulsión acéfala. No se confunde con lo heterogéneo. La heterogeneidad cultural es premisa transculturadora que opera con la noción de diversidad entre culturas, diversidad controlada por límites disciplinares inequívocos. El hibridismo cultural, sin embargo, trabaja a partir de la noción de diferencia. La heterogeneidad es tributaria del universalismo comparatista; el hibridismo, en cambio, del culturalismo globalizado." Cf. ANTELO, Raúl. *La hybris y lo híbrido en la crítica cultural brasileña*. In: *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014. p. 106-107.

Talvez o navio nos apresente como uma possibilidade de vivência nova e única até então, uma forma de miragem do que ainda viria ou se transformaria o mundo. Georges Didi-Huberman se detém nesta questão quando diz:

[...] *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*). Tratando-se da relação fundamental - mas oh! quão problemática - entre pensamentos da história, posições políticas e tradições messiânicas, essa distinção pode se mostrar preciosa para se considerar o recurso às sobrevivências e o retorno às tradições [...] Por outro lado, é o *mundo dos fins* que se abre à nossa vista e concerne, desde logo, a nossa própria situação contemporânea. Mas tudo isso sobre o fundo de uma terrível, de uma desesperante ou desesperada, de uma inaceitável equivalência política dos extremos imersos no mesmo horizonte, na mesma claridade ofuscante do poder.¹²⁸

Esse mundo sem cabeça e lacunas é a nossa situação contemporânea a qual nos oferece pequenos lampejos - como os do vaga-lume - no futuro incerto e desconjuntado; a reação quando o olhamos é de exaltação, como o senhor Andrade. Este já conhecia El Durazno de anos antes, precisamente de 1929 para trás, em um retorno no tempo, quando da aparição do navio no livro *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. Nele nós já encontramos o culturalismo globalizado a que se refere Raúl Antelo ao trabalhar a questão do hibridismo na cultura brasileira, pois antes mesmo do romance começar, o autor, em uma espécie de nota de rodapé afirma ter o livro "direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas - S. Paulo -

¹²⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Apocalipses? In: _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 85-89.

1933"¹²⁹; sendo assim, o livro não pertence a um território único, mas pode ser devorado por todos, pode e deve aparecer em todas as línguas, viajar e deixar para trás a antiga máscara para começar a leitura e a viagem, pois "[...] voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também."¹³⁰ No romance de Oswald temos uma dupla, Serafim e Pinto Calçudo - para retomarmos a dupla também presente em *Cobra Norato* e em *Opisanie Swiata* - a qual resolve sair de São Paulo para ir à Europa; depois das aventuras, eles percebem que não conseguem ficar presos a um único lugar, a um único território, pois depois de esgotarem as possibilidades no Brasil, tentam ir ao Velho Mundo, mas ao perceberem que lá também não conseguirão muita coisa, entram no El Durazno à procura dessa instabilidade, pois ele nunca atraca em lugar algum, não finca raízes, as pessoas se livram de todos os utensílios da vida comum e vivem em uma eterna festa de tempo inoperoso. Lá, as regras foram abolidas e as pessoas permanecem nesse estado de constante metamorfose, pois a ordem de todos os dias - ligada ao cotidiano da vida normal, portanto - criada pela dupla Serafim e Pinto Calçudo foi justamente a de abolir a moral e a devoração de Camões para os desejos sexuais de todos naquele navio. Estes dois devoraram, literalmente, durante todo o tempo que estiveram no Brasil e depois na Europa e perceberam, então, que *este* mundo não pertencia a eles, pois devoraram também o mundo com todos os seus vícios, regras e leis; depois de passarem por esta experiência de deglutição total de um outro - lembrando que só não interessa o que não é meu -, o mundo como até então era conhecido não teria mais utilidade; precisava-se criar um novo mundo - e a comparação com o novo mundo da ópera de *Opisanie Swiata* se faz necessária na medida que os "atores" tentam cantar, fazem gestos, mas nenhum som sai de suas bocas, a plateia não entende o que acontece e mesmo assim aplaude; no episódio do El Durazno, do mesmo livro, não existe qualquer tipo de contato sonoro, apenas visual entre os passageiros dos dois navios, mostrando ser a aparição do navio como uma espécie de lampejo de luz, como afirma Georges Didi-Huberman, fazendo seu chamado para uma nova possibilidade de vida. No trecho de *Serafim Ponte Grande*, Oswald deixa o episódio de El Durazo para o final de sua história:

¹²⁹ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Serafim ponte grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 54.

¹³⁰ Ibid, p. 58.

Entanto o canhão na proa lambeu o mar em pancada oito horas da manhã e José Ramos Góes Pinto Calçudo, com um galão na bunda, tomou conta do bar e do leme. Estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral. Nosso dissimulado herói em Londres havia concertado a experiência de um mundo sem calças sobre a solidão chispada que agora salgavam milhas fora da projeção econômica das alfândegas. Após seca e meca, o encanecido secretário já falava argentino no Simpsons, de bombachas, com uma messalina e um comandante de transatlântico aposentados. - Uma vez pusei dois ingleses nocaute em la calhe! Passavam e mi dabam encontrones todavia! Yo me fué arrabiando e exclamé: - animales! Hijos de puêta! Se volvieram luego diez ou doce! Mas antes de fechar el tiempo, dê al primero uno swing en la nariz, al segundo un crochet en la padaria. Fuemos todos parar en el pau. Se reía de mi muque el jefe de polizia! E mi invitó para instrutor de box de su famijia! Planejaram ali um assalto à nave *El Durazno* em áceos arranjos nos diques de Belfast. Combinaram a alta oficialidade comprada. Mas na quintância da Europa, foi-lhes impossível qualquer composição de ditadura natural a bordo. A população travesseira soletrava toda Havelock Ellis e Proust. Atravessaram o mar de smoking e cornos. Mas reunida agora a marinhagem em pelotão freudiano no balão largado das auroras americanas, foi afixada no Purser's Office a seguinte "Ordine di tutti i giorni".

"Qui non c'è minga morale,

È un'isola!"

Seguiu-se um pega em que todos, mancebos e mulheres, coxudas, greludas, cheirosas, suadas, foram despojadas de qualquer calça, saia, tapacu ou fralda. Na ponte de comando, incitando a ereção da grumetada, um bardo deformava Camões:

E notarás no fim deste sucesso

Tra la pica e il cul qual muro é messo

Um princípio de infecção moralista, nascido na copa, foi resolvido à passagem da zona equatorial.

E instituiu-se *El Durazno*, base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica. [...] *El Durazno* só para para comprar abacates nos cais tropicais.¹³¹

Oswald de Andrade mostra neste trecho o choque cultural entre a burguesia, repleta de seus preconceitos, regras e citações de Proust e Havelock, e eles, que há tempos não seguiam qualquer tipo de norma ou moral. A regra era aproveitar a vida neste novo mundo que lhes era apresentado a partir do devoramento de uns pelos outros. Como em uma espécie de pelotão freudiano - e o designativo, neste caso, pode ser visto como um devoramento da teoria do *Unheimliche*, a inquietante diferença desse estrangeiro o qual, ao final das contas, por ser tão familiar, se tornou estranho à pessoa, fazendo-a esquecer dessa antiga familiaridade -, todos perderam suas roupas caras, suas máscaras e sua imagem concreta para ouvirem a ordem do dia, proposta por Pinto Calçudo e Serafím, de que ali não existia nenhuma moral, pois se tratava de uma ilha; segundo eles, então, por ser uma ilha, um pequeno espaço vagando por lugar nenhum, não existiria nela mais nenhum vício do "velho mundo", porque ali se instalaria e começaria o "novo mundo", onde inclusive a diferença de idioma não seria problema para os passageiros, pois a própria língua seria incorporada por todos e todos falariam a língua de todos, não haveria barreira alguma, muito menos a corporal, pois estavam todos nus, sem uma barreira e um simulacro a servirem de representação no mundo; foi neste mundo, nascido da copa como um princípio de infecção moralista, que foi instaurada a base do humano futuro. *El Durazno* só para nos cais tropicais para comprar abacate e a sociedade extremamente sexualizada ganhou relevo. É também na cozinha do navio de *Opisanie Swiata* que essa sociedade priápica nos é apresentada pelas Olivinhas, antes de entrarem no *El Durazno*. No capítulo *Como soubemos? Fomos até a cozinha*, as duas conversam com Opalka e Bopp, e

¹³¹ Ibid, p. 204-206.

[...] falavam ao mesmo tempo, afobadas, uma atropelando a outra. Segundo elas, os passageiros da primeira classe se divertiam mais que os da classe turística. Não porque tivessem mais regalias [...], mas porque faziam surubas. Na cozinha. E em qualquer dia da semana. Qualquer. Não respeitavam nem mesmo os dias santos. Passavam as noites lá, se roçando uns nos outros. Um horror. Como elas sabiam disso? Elas tinham ido até a cozinha. Tinham visto tudo com aqueles olhinhos que a terra havia de comer. Na madrugada de ontem, por volta das duas da manhã, as Olivinhas não estavam conseguindo dormir em função do calor. Aí, elas decidiram fazer um chá para relaxar. Pegaram a chaleira que sempre levavam consigo nas viagens e foram até a cozinha para pedir um pouco de água quente ao cozinheiro. Quando chegaram lá, com a chaleira vazia, deram de cara com dois casais se agarrando. Eles ainda não estavam fazendo sexo, mas quase. A gente sabe quando um casal está quase fazendo sexo, não sabe?, disse a Olivinha de panturrilha mais grossa em tom confessional. Eles ficam assim juntos, bem juntos, acrescentou a outra. Com as pernas enroscadas e... e... as... os... - hesitaram elas, escolhendo a palavra mais adequada - os órgãos genitais roçando. Por cima da roupa, é claro. Porque eles ainda não estavam fazendo sexo. Estavam quase fazendo sexo. Quase. Mas iam chegar lá num instante. Elas não tinham dúvidas de que isso iria acontecer. Era só uma questão de tempo. De muito pouco tempo. Mas era, na verdade, como se eles já estivessem fazendo sexo. Um dos casais estava na cuba. Na cuba! Ele era o cozinheiro. Sabem o cozinheiro, aquele negro de quase dois metros de altura, musculoso, braços grossos, traços másculos, narigão, bocão, olhos escuros e penetrantes?, perguntaram elas. Pois era o próprio. O cozinheiro. Ele já estava sem camisa. De calças, mas sem camisa. Com o peito cabeludo de fora. E sem sapato também. [...] Agora, os senhores não vão acreditar em quem estava lá se amassando com o imediato, disseram as Olivinhas. A senhora Andrade, responderam em uníssono depois de

uma pausa que queriam dramática. Os senhores ouviram bem? A senhora Andrade! Quem diria, não? Estava lá com o imediato na mesa onde cozinheiro corta os legumes e as carnes das nossas refeições. Isso mesmo: na mesma mesa em que o cozinheiro corta os legumes e as carnes das nossas refeições. Das nossas refeições! Um nojo!¹³²

Percebe-se um tom de inveja nas palavras das Olivinhas, uma espécie de vontade contida de também participar daquela suruba localizada na cozinha do navio. O afobamento na fala e a vontade de compartilhar com Bopp e Opalka a experiência de prefiguração do que viria logo mais adiante em suas vidas, pois, após as provas promovidas por Netuno e a entrada nas águas quentes do hemisfério sul, as duas irmãs se juntam aos alemães e iriam remando em direção ao El Durazno para lá continuarem suas vidas, e poderem fazer tudo que até então desejavam, sem julgamentos e sem roupas. O cozinheiro estava *quase* fazendo sexo com a inglesa e depois com a senhora Andrade; eles estavam prestes a se transformar em algo cuja descoberta as Olivinhas só encontrariam no El Durazno. Seria uma espécie de outro mundo para elas, onde não mais sentiriam nojo da relação entre comida e ato sexual, pois tudo seria compartilhado, sem mais divisões de roupa ou de ambientes; tratava-se de uma ilha onde elas mesmas perderiam suas máscaras e se metamorfoseariam em algo diferente do que até então estavam acostumadas: o novo mundo, para elas, se mostraria como uma perda dessa moralidade vinda depois da passagem do Equador.

E o pessoal da primeira classe se diverte mais. Ah, se diverte! Quem não tem deus no coração parece se divertir bem mais do que quem tem. Mas eles se divertem agora. Quero ver depois. Quando acabar esta vida e vier a outra, a vida depois da vida. A vida de verdade. Aí nós vamos ver quem vai se divertir. As Olivinhas pararam de falar e ficaram sacudindo a cabeça em assentimen

¹³² STIGGER, op. cit., p. 88-89.

to, aprovando com esse gesto suas próprias palavras. O único problema, disse por fim a Olivinha de panturrilha grossa, é se não houver outra vida e a vida de verdade for esta aqui, a vida das surubas na cozinha.¹³³

Tal comentário das irmãs aconteceu antes da passagem pelos trópicos, por isso, talvez, elas ainda conservassem, naquele momento, uma moral arraigada em que o sexo está relacionado com a sujeira e só pode ser realizado em ambientes assépticos, e cada localidade era reservada para um fazer específico; tudo que contrariasse tal requisito, era encarado como um ponto fora da rota, como algo que merecesse repúdio. As duas traziam os conceitos do velho mundo, cuja imagem deveria coincidir com o espelho, em uma espécie de totalidade da imagem e, por conseguinte, do continente europeu. À medida que essa Europa começa a se fragmentar, a se partir e a se perder, os conceitos antigos também se dividem e se perdem em um efeito de avalanche. Não se sustentam mais, assim como as fronteiras e os países em guerra. Eles se transformam e se metamorfoseiam para poderem continuar a viver. Serafim e Pinto Calçudo, percebendo esse problema, fugiram para o El Durazno; as Olivinhas e seus novos amigos, também; Opalka e Bopp só perceberiam isso quando chegassem novamente nas terras amazônicas e vissem, ali, a não correspondência entre o pensamento e a imagem real, devastada. O que se mostraria para as Olivinhas como um problema, pois se a vida "de verdade" for essa aqui - a das surubas da cozinha -, o único meio de fazer parte e de se relacionar com esse novo mundo é também o de entrar na suruba e se transformar em um outro; é a metamorfose de um outro.



Voltando, porém, à personagem Priscila, pois, no capítulo, *Vai, Priscila, dança a tarantela*, nós temos os dois personagens principais, a dupla, no vagão com um russo - mais uma vez impossibilitando qualquer tipo de comunicação já que nenhum dos dois falava russo nem ele se comunicava em polonês ou alemão, o que, momentos antes, provoca um princípio de briga entre Bopp e a figura estrangeira sobre a

¹³³ Ibid, p. 91.

abertura ou não da janela: para um estava emperrada, para outro, ela não abriria de qualquer maneira – quando

[...] uma moça irrompeu na cabine, horas e horas depois, quando já era dia. – Dão licença? [...] Ela era alta, magra, com bochechas rosadas e salientes. Usava um vestido de algodão branco, de mangas curtas, que seguia em evasê até um palmo abaixo do joelho. Uma faixa vermelha amarrada com um laço do lado esquerdo marcava a cintura. Nos pés, sapatos pretos um tanto desgastados no bico e no salto. Um chapéu rosado fora de moda, em formato de capacete, cobria-lhe parte da abundante cabeleira castanha e crespa. Na mão, trazia uma bolsinha tipo saco, toda bordada com florzinhas, que poderia muito bem ter pertencido à sua avó. Junto à bolsa, dentro de uma sacola feita de crochê, carregava um pote de vidro de uns vinte e cinco centímetros de altura e dez de diâmetro. Bopp lhe estendeu a mão e se apresentou, em italiano. – Eu sou Bopp. Muito prazer. Ela sorriu e mal tocou as pontas dos dedos dele num aperto de mão frouxo. – Antonini. Priscila Antonini. Prazer.¹³⁴

Mesmo Bopp falando italiano e Opalka, português, todos ali eram estrangeiros, estavam longe de suas terras, inclusive Bopp, o único brasileiro no vagão, mas ele também não pertencia àquele lugar, o que denota o estranhamento do russo com Bopp, o qual só viria a aumentar quando o pote de vidro de Priscilla caísse no chão. Esta guarda um segredo dentro dele, só revelado quando Maria Antonieta, sua aranha de estimação, a mordesse, “e quando ela me morde – continuou Priscila, arregalando os olhos e chegando tão próximo a Bopp e Opalka que era possível sentir seu hálito –, eu viro aranha.” (p. 53)

¹³⁴ STIGGER, op. cit., p. 49-50.

Como se dentro de Priscila já estivesse essa aranha, só que adormecida, e só a partir de um estímulo exterior que esse animal se mostra e se transforma; tal efeito fora trabalhado, em 1929, por Georges Bataille, na revista *Documents*, na parte dedicada ao verbete *Métamorphose*, o qual nos diz:

on peut définir l'obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, *se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux*, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine : par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans un prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entr'ouvre la porte, l'animal se tue dehors comme le forçat trouvant l'issue ; alors, provisoirement, l'homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l'admiration poétique du mort. C'est dans ce sens qu'on regarde un homme comme une prison d'apparence bureaucratique.¹³⁵

No caso de Priscila, seus desejos animais coincidem com os da aranha e é quando ela entra em contato com esta, causando-lhe dor, que os gestos e atitudes exigidos pela natureza humana são completamente esquecidos e ela não consegue mais ter controle sobre seu “próprio corpo” – aqui o corpo não é mais de sua propriedade, pois já se perdeu, transformando-se em musculatura de aranha –, por isso sai da cabine onde estava e começa a andar por todo o trem com as “mãos” no chão e as “pernas” flexionadas – como o homem que se joga no chão e vai comer a comida do cachorro, lembrado por Bataille – como uma aranha, fazendo com que todos corram atrás dela e, ao mesmo tempo, procurem Maria Antonieta que também fugira.

¹³⁵ Cf. BATAILLE, George. *Métamorphose*. In: *Documents*, n. 6, nov. de 1929, p. 332-334.

É desse modo que Priscila chega até o vagão do restaurante, girando

[...] com os braços abertos, descabelada e saltitante. A um sinal de Bopp, todos se agacharam e começaram a escarafunchar cada canto daquele vagão, revirando mesas e cadeiras, tirando tudo do lugar. Muitos copos e pratos foram quebrados sem querer. Era gente demais para um vagão tão pequeno. E Priscila ainda rodava pelos cantos ao ritmo da música que assoviava. De repente, caiu no chão e rolou para os lados, batendo em mesas, cadeiras e corpos. Derrubou uma senhora de uns sessenta anos que procurava Maria Antonieta junto a um vaso de flores e atropelou uma menina que tentava capturar uma mosca varejeira. Priscila se levantou e girou mais um pouco com os braços abertos até tombar de novo. De bruços, agitava as pernas e os braços.¹³⁶

É como se a picada da aranha – o estopim – inoculasse o veneno da tarântula, o que induziria Priscila a dançar freneticamente a tarantela como em um delírio convulsivo, segundo a lenda europeia, não tendo mais controle algum sobre seu corpo e os movimentos feitos pelos braços e pelas pernas, como se não pertencessem mais a ela, como se a toxina da tarântula, aranha típica da Europa, fizesse com que todos os gestos e giros estivessem ali para demarcar bem a prisão – burocrática, segundo Bataille – manifestada pelo corpo, em uma espécie de liberação a partir do contato do homem com o animal, do contato e da troca de um com o outro, fazendo, assim, com que o veneno da aranha não fosse mais dela, mas também de Priscila, que passa a agir de forma não mais humana, pois está em processo de metamorfose. Em *Opisanie Swiata*, o veneno só sai de seu corpo quando ela dança no episódio de Netuno até o amanhecer para saudar o novo mundo e as novas águas que chegavam.

¹³⁶ STIGGER, op. cit., p. 54-55.

Para entrarmos melhor na questão do aspecto externo, no caso, a picada da tarântula, provocador dessa perda da consciência, devemos nos reportar às análises de Ernesto de Martino, cujo estudo sobre magia faremos referência a partir do livro *Sud e Magia* de 1959. Já no prefácio do livro, o autor antecipa o mote principal de sua teoria ao afirmar:

L'alternativa fra 'magia' e 'razionalità' è uno dei grandi temi da cui è nata la civiltà moderna. Questa alternativa ha il suo prologo in alcuni motivi del pensiero greco e della predicazione evangelica, ma si costituisce come centro drammatico della civiltà moderna con il passaggio dalla magia demonologica alla magia naturale del Rinascimento, con la polemica protestante contro il ritualismo cattolico, con la fondazione delle scienze della natura e dei loro metodi, con l'illuminismo e la sua fede nella ragione umana riformatrice, con le varie correnti di pensiero che si legano alla scoperta della dialettica e della ragione storica. [...] Le nazioni moderne di cui se compone l'occidente sono 'moderne' nella misura in cui hanno partecipato con impegno a questo vario processo nel quale siamo ancora coinvolti, almeno nella misura in cui accanto alle tecniche scientifiche e alla coscienza della origine e della destinazione umane dei valori culturali facciamo ancora valere in modo immediato la sfera delle tecniche mitico-rituali, la potenza 'magica' della parola e del gesto.¹³⁷

Essa alternativa entre magia e racionalidade tem como passagem a mudança realizada na natureza pelo homem. Quando Roger Caillois afirma que o mundo dos insetos é diferente daquele do mundo dos homens, ele se refere ao fato de que os animais conseguem se mimetizar à natureza ao seu redor para se protegerem do inimigo e, é cla

¹³⁷ Cf. MARTINO, Ernesto de. *Sud e magia*. 8. ed. Milano: Saggi Universale Economica Feltrinelli, 2008. p. 7.

ro, fazem uso "consciente" dos recursos apresentados porque ali é a sua terra, seu local de origem, é talvez por isso que não vimos até o momento nenhum animal devastando e desmatando o local onde vivem. O movimento provocado pelo homem, o ser "racional", acontece quando ele, ao sair da floresta, deseja retornar ao seu local familiar-estranho, mas os seus sentidos estão presos ao mundo deixado para trás, estão presos pela máscara criada para se viver no mundo "humano", pela imagem refletida no espelho; ele não consegue mais manter uma relação de igualdade com a natureza, pois se sente superior a esta. A nação moderna está, portanto, baseada neste aspecto, sob a instância da razão e com a perda da identidade e o ganho de uma nova, postiça, e que pode ser trocada quantas vezes forem necessárias. No episódio da tarântula de *Opisanie Swiata*, Priscila faz o gesto oposto a essa diferenciação, ao se juntar e se transformar em uma humana-animal, ao continuar com o seu corpo de humana, mas agir como um animal, andando de quatro pelos vagões do trem. De alguma forma ela reúne os dois mundos em seu corpo, dando-nos a possibilidade de um outro mundo, onde a melancolia perante a técnica ganhe outro sentido. A crise do *tarantolismo*, p. ex., pode ser uma das saídas, pois faz o sujeito agir de modo completamente diferente da normalidade, e o faz dançar freneticamente passos desconjuntados, saindo novamente do uso comum das pernas - o de caminhar levando-nos a um lugar e retornando a outro -, pois elas se transformam também.

La crisi appare caratterizzata da una condizione di profonda depressione melancolica, o di stupore, ovvero [...] da una caduta al suolo di natura isteroide o epilettoide: la 'cura' consisteva innanzitutto nell'impiego di determinati ritmi musicali aventi la funzione di sbloccare il blocco psichico, di suscitare un accesso di agitazione maniaca, e di ricondurre tale agitazione nel solco istituzionale di una danza saltellante, iterata per tre giorni, dall'alba al tramonto, con un interruzione di un'ora al centro della giornata. [...] questa danza poteva assumere un andamento figurato, rappresentare cioè una sorta di sogno mimato, seguito da completo oblio al risveglio. La vicenda si svolgeva in uno steccato, dove i tarantolati erano condotti, e dove la loro

pantomima era secondata e diretta ao suono di chitarre, di cetre o di violini. [...] la crisi di cui il tarantolismo rappresenta un sistema curativo istituzionalizzato e socializzato sia provocata dal morso della tarantola: ma quest'insetto non entra affatto nella vicenda, tranne che nella fantasia mitica, in quanto l'esser morso dalla tarantola è soltanto una immaginazione o anche una esperienza allucinatória che dà orizzonte e figura ad una crisi di carattere nettamente psichico.¹³⁸

A picada da tarântula pode ser real ou imaginária, é isso, em outras palavras, o que De Martino afirma em seu texto sobre o tarantolismo pugliese; sendo assim, a pessoa que não recebeu o veneno da tarântula, como aquela realmente picada, pode também apresentar um quadro de pantomima, da fantasia de pertencer a um outro mundo que não o seu; por esse motivo se comporta de maneira não esperada, perdendo os objetos, e o mundo, uma finalidade predefinida, como em uma espécie de mito fundador, mas que trabalhe de forma diferente, sem uma produção em si - como a máquina mitológica de Furio Jesi. A metamorfose é a espécie de válvula que impede essa máquina de se tornar produtiva, permanecendo, desse modo, *improdutiva*. E essa transformação tem suas ressonâncias em outro livro do mesmo autor, o *La fine del mondo*, de 1960, a cuja crítica faremos referência a partir do livro de Pietro Angelini dedicado a Ernesto de Martino. Angelini é professor da faculdade de ciências políticas da Universidade de Napoli e lá escreve, em 2008, uma compilação com quatro artigos dedicados a De Martino. No quarto e último, cujo título é *Gli ultimi tempi*, o autor centra sua escrita em torno da questão do final do mundo e o que isso pode representar para seus habitantes.

¹³⁸ Ibid, p. 188-189.

[...] le psicopatologiche alludono alla fine 'del' mondo *tout court*, in un delirio che non distingue il proprio dal mondo degli altri, mentre le culturali additano, con esplicita consapevolezza, le fine di 'un' mondo: che può essere il mondo della servitù coloniale, o il mondo che ha le radici nel proprio paese, o il mondo che disegniamo col nostro corpo o al limite ache il mondo dell'infanzia: tutti mondi che *possono* e talvolta *devono* finire.¹³⁹

Qual será este mundo finito que desenhamos com o nosso corpo? Será o mundo da infância, aquele momento da vida cuja história recebe toda uma imagem de invenção e cuja experiência ainda é uma forma de provocação perante a vida, como se a criança soubesse da existência desses outros mundos, mas, por ainda não possuir fala, daí o *in-fans*, sem fala, esse conhecimento não pode ser externalizado e organizado para vir ao mundo. Talvez resida aí a beleza do poema *Crônica* de Oswald de Andrade quando este afirma "Era uma vez/ O mundo"¹⁴⁰, trazendo a invenção infantil das histórias iniciadas com o "era uma vez", uma narrativa incompleta e ainda por se construir, dando a cada um a possibilidade de criar uma nova vida, uma nova história e um novo mundo. Na ilustração do livro de poesias de 1927, o mundo aparece girando, sem parar, mas ainda permanece sustentado por algo que o deixa se movimentar, para não sair de órbita. Se o mundo é aquele cuja terra pertence às crianças e se elas, por ainda não terem falar, não podem transmitir essa experiência, resta, quem sabe, a essas criaturas sem fala a interpretação de um mundo, talvez de um fim de um mundo, que ainda está por acontecer, mas nunca poderá ser completado e transmitido - por aí se pode ler o título "crônica" dado por Oswald a essa invenção, pois crônica é ficção e escrita, não está no tempo cronológico, mas no tempo da ficção. Essa impossibilidade do dizer é central para um autor como Giorgio Agamben, cuja teoria do *Homo Sacer* tem como cerne o não credenciamento da fala, não mais às crianças, mas aos criminosos aos olhos do poder soberano. Para que falar ainda se nada adiantará para a mudança do futuro?

¹³⁹ Cf. ANGELINI, Pietro. Gli ultimi tempi. In: _____. *Ernesto De Martino*. Roma: Carocci editore, 2008. p. 122.

¹⁴⁰ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Crônica*. In: _____. *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. 4. ed. revista. São Paulo: Globo, 2006.

Ele já foi escolhido, arbitrariamente, e julgado, transformando esse futuro - até então visto como exceção - em uma normalidade, aumentando seu poder para tudo e para todos. Agamben mesmo afirma não ser preciso uma catástrofe para destruir a experiência, pois, para isso, é só necessário vivermos na "pacífica" existência cotidiana da cidade¹⁴¹. O "era uma vez" de Oswald abre-se, então, a essa impossibilidade de completar a experiência, de contar a história e mesmo de vivê-la, na medida em que somos um estrangeiro em nossa própria terra - a criança residente em nós, a picada da tarântula, a perda da nação e do velho mundo.



Em *Opisanie Swiata*, continuamos acompanhando a transformação de Priscila em aranha depois daquela ser picada por esta. Ao sair correndo da cabine onde estava com Bopp, Opalka e o russo, ela se dirigiu aos corredores dos vagões até chegar ao restaurante; as diversas pessoas que seguiam atrás dela e de Bopp começaram a procurar em todas as partes do trem por alguma pista de Maria Antonieta, sem nem ao menos saberem do que se tratava, apenas seguiam conforme o movimento louco da multidão atrás de Priscila-metamorfoseada, mas

[...] como não sabiam ao certo a natureza de Maria Antonieta, não podiam afirmar se a tinham encontrado ou não. Na busca, eles acharam três botões vermelhos, dois azuis, um marrom, quatro cor de pérola, uma vela de sete dias pela metade, um vasinho de flores quebrado, um macaquinho de porcelana sem cabeça, uma echarpe, um lenço usado, dobrado e recheado de ranho já duro, três pentes, uma escova de dentes, uma presilha de cabelo, um comprimido azul e três brancos, uma fatia embolorada de torta de chocolate, cascas secas de laranja, amendoim, um ovo podre, cinco

¹⁴¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 21.

anéis, dois brincos, um colar de pedras verdes, duas pulseiras de prata, um colar de miçangas, um pedaço de breu, um cadarço escuro, uma tesoura de costura, uma peça de dominó, sete bilhetes de trem, dezenove moedas de três países diferentes, um canivete, um tubo de lubrificante, um rato morto, trinte e sete bitucas de cigarro, um cachimbo quebrado, um pince-nez com cabo de tartaruga, três parafusos, duas porcas, uma cabeça de boneca sem os olhos, uma antena de rádio, duas balas amarelas, nacos apodrecidos de carne ao molho vermelho, uma batata mofada, uma espinha de peixe, uma minhoca viva, uma roda de carrinho de criança, trinta centímetros de barbante, uma mola, um fragmento de régua, um chumaço de algodão sujo de sangue, um garfo, uma colher de sopa, um postal com a imagem da sala de fumantes de um navio luxuoso, um sapatinho rosa de bebê, um dente de ouro, uma garrafa de vodca, um cotoco de lápis, uma gravata cinza, um molho de chaves, um tinteiro vazio, um par de algemas, um guia de viagens ao Oriente, uma capa de livro rasgada, a haste de um binóculo de teatro, uma peça de engrenagem, um ralo, um terço, uma imagem da Virgem Maria, um retrato de uma mulher com uma criança pequena, uma chave de fenda, um retalho de renda, um rei, um cavalo e uma rainha de xadrez, mas cada um de um conjunto diferente.¹⁴²

A descrição minuciosa e extremamente detalhada dos objetos que foram encontrados por todos no trem dá uma importância maior aos pequenos objetos, muitos já sem utilidade alguma, pois já perderam sua função prática de auxiliar em algum momento; outros deveriam estar no lixo, mas, por algum motivo, também estavam pelo chão, no mesmo nível onde se encontrava Priscila, fazendo com que ela também possa ser comparada aos inúmeros objetos e coisas sem sentido resgatados do chão.

¹⁴² STIGGER, op. cit., p. 54-55.

A enumeração excessiva e minuciosa de cada objeto, com adjetivação, é um processo já visto em outro livro de Veronica Stigger, como em *No Teatro*, conto do livro *O Trágico e Outras Comédias*, no qual a narradora nos informa do ódio de Josefina pelo teatro enumerando seus prazeres para contrabalançarmos todos os outros inumeráveis fatos¹⁴³ - muitos, como no livro de 2013, sem uma lógica para estarem dentro do conjunto - com apenas o seu ódio ao teatro, o que, de alguma maneira vai acabar por dar mais ênfase ao momento final em que ela, na primeira fileira do teatro, perca a cabeça, literalmente, ao ser decepada por um ator, nu, com uma espada. A cabeça, no entanto, é resgatada pela amiga que sentava ao seu lado, e rapidamente colocada no lugar para que nada atrapalhasse a interpretação do ator. A plateia aplaude freneticamente a “veracidade” do ato final, pensando ser um efeito de cena a cabeça cortada – o que reflete a incapacidade de distinguir o “real” do encenado, como a mesma plateia de *Opisanie Swiata*, quando aplaude o fato de o senhor de cadeira de rodas ter sido jogado da amurada pelo comandante; a festa tem de continuar sem interrupções, e o show teatral, também.

Na cena dentro do trem, em contrapartida, tudo é encontrado – inclusive o que não se quer ou não devia sê-lo –, menos aquilo que deu início à transformação de Priscila, pois Maria Antonieta já fora roubada pelo russo que durante todo o torpor da tarantela permaneceu dentro da cabine. Após a chegada do trem, todos foram embora com seus pertences e

¹⁴³ A enumeração excessiva se dá logo no começo quando o narrador diz: "Josefina não gostava de teatro. Nem de circo. Ela gostava de novelas, de crianças, de bichos, de banana amassada, de espirrar, de arrumar o cabelo no salão da esquina, de passear no conversível de seu namorado rico e feioso, de cornear seu namorado rico e feioso com o bonitão do jipe velho, de dar banho no seu cocker-spaniel, de fazer tricô e sexo anal, de ouvir pagode e confissões das amigas, de ler Jane Austen e bula de remédio, de comer quiabo ensopado e pizza de tomate seco, de se embriagar com coquetéis de frutas sem álcool, de dançar tango, de comprar roupas de grife, de roer o esmalte vermelho das unhas, de pentear macacos, de arrotar em sala de aula, de ser sempre o centro das atenções, de implicar com sua irmã paraplégica, de beijar com língua, de cozinhar língua com batatas, de plantar bananeira na sala, de andar nua pela casa, de seduzir o primo com síndrome de Down, de usar saias curtíssimas, de mostrar os peitos na janela, de peidar em elevador, de visitar velhinhos em asilos, de catar coquinhos na estrada, de contar histórias, de escrever poemas idiotas, enfim, Josefina gostava de um monte de coisas. Mas não gostava de teatro. Nem de circo." (STIGGER, 2007, p. 20)

O último a sair do trem foi o russo, que, na estação, depois de se certificar de que todos já haviam ido embora, tirou do bolso direito da calça uma aranha grande, peluda, com as patas listradas de laranja e preto, e a depôs no alto de seu ombro esquerdo, em cima da trouxa de algodão grosso que carregava nas costas. Pegou, no outro bolso, uma caixinha esmaltada, abriu-a e tirou de dentro dela um mosquito morto. Deu o inseto para a aranha, que o engoliu de uma vez. Apanhou, no mesmo bolso, papel e tabaco, enrolou um cigarro e saiu fazendo círculos de fumaça no ar, enquanto cantarolava a tarantela.¹⁴⁴

¹⁴⁴ STIGGER, op. cit., p. 57.

5. A viagem do fim (ou um eterno recomeço)

Mesmo sabendo ser o fim uma categoria imaginária e ser todo ele sempre um recomeço para uma nova criação e uma nova possibilidade de vida, vamos nos reportar, então, a uma autora argentina cujas viagens, feitas ao longo da vida, só recentemente, em fins do ano de 2014, foram publicadas. Beatriz Sarlo no livro de memórias de viagens intitulado *Viajes - De la Amazonia a las Malvinas*, o qual recebe uma construção a partir das lembranças e reconsiderações feitas *après-coup*, faz um percurso entre alguns países da América Latina e, anos depois de vivenciá-los, parece ter a impressão de estar novamente em deslocamento espacial; não sabemos se o relato contado no livro retrata de maneira fiel a realidade das viagens, pois, como Sarlo afirma no final de sua análise, os pequenos cadernos de anotações já se perderam com o tempo. De uma certa maneira, então, a autora refaz as viagens ao retomá-las na memória para a escrita do livro, mas não é um retorno idêntico ao ocorrido, mas diferido; Sarlo cria uma nova viagem, pois seus sentidos foram desconjuntados, a partir da perda de posição provocada pelos deslocamentos - da mesma forma como Ricardo Lísias precisou rever sua vida depois do suicídio de seu melhor amigo, André; ou, como Henrique ao escrever cartas ao seu amigo em coma tentando construir, assim, uma memória para quando Gabriel acordar e não perder nada do que acontecera; ou ainda como Gombrowicz passando por um julgamento devido a sua não adequação corporal ao aparecer de pés nus e isso servir como um elemento diferenciador para sua família. Essa fuga e desconstrução da normalidade é encarada por Beatriz Sarlo como um encontro inesperado com o acaso, com algum elemento exterior vindo desarticular a completude, em uma espécie de loucura. É justamente no contato com um louco que Sarlo dará início ao elemento *fuera de programa*, ou seja, o que não se espera, mas de alguma forma já fora realizado anteriormente - em uma releitura em chave contemporânea da teoria freudiana do *Unheimliche*. Ao final de uma visita à igreja de São Leopoldo, em Viena, a autora afirma

Había llegado a Viena para hacer una especie de performance de lo que sabía sobre la ciudad. Actuaba fingiendo que reconocía todo, que todo me resultaba familiar porque antes lo había visto

en los libros. Pero algo saltó fuera de programa. Lo que saltó en el camino que lleva desde la iglesia de San Leopoldo a la salida del hospital fue el imprevisto de ese internado que decidió seguirme. Nunca sabré por qué. Quizás tampoco él lo supo: el atardecer, mi abstracción ensimismada, su locura, la casualidad que diseña los sucesos más inolvidables.¹⁴⁵

Sarlo tem um contato corporal inesperado com um louco - somente depois de ficar sabendo ser a igreja também um hospital psiquiátrico -, e esse toque promover nela, como um estopim, como uma luz de emergência acendendo sua mente para o que estava acontecendo, o movimento primitivo de encarar o passado viajante como criação de algo novo, seja pela via da palavra com a escrita de um caderno ou pela via imagética com as fotos da viagem postadas na internet, mas todas essas duas alternativas comportam uma perda iniciática. Quando a autora de *Modernidade Periférica* visita Brasília, p. ex., fica extasiada com a enormidade daquela cidade construída sobre o nada, tudo fora criado e pensado sem um *a priori*, sem população residente; a partir, talvez, da *nulle part* brasileira. Do nosso lugar nenhum. A capital do Brasil até então se localizava no Rio de Janeiro e, com a ideia de um presidente, deslocar-se-ia para um espaço completamente outro e desconhecido. A mão de obra teve de se deslocar e viajar até o centro do país e lá dar forma a uma cidade. Sarlo se surpreende com a construção de Itaipu, pois, dizia-se à época, transformaria o Brasil em um dos líderes de produção de energia elétrica no mundo, e a imagem da quantidade de água chamou sua atenção, em contraposição a Brasília onde tal imagem não se mostrava a olhos abertos, pois o povo não ocupava as ruas, não se deslocava, os monumentos e os prédios intermináveis pareciam estar vazios; o povo deslocado para Brasília não compunha a imagem da nova capital, fora colocado à margem e permaneceu à margem. Não é à toa se instaurar um vazio de pessoas justamente no espaço onde se situam todos os poderes republicanos brasileiros e onde os prédios preenchem o horizonte com um volume de concreto imenso, tentando, quem sabe, suprir essa lacuna, esse *gap*.

¹⁴⁵ Cf. SARLO, Beatriz. El salto de programa. In: _____. *Viajes: De la Amazonia a las Malvinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2014. p. 10.

Sobre essa contradição, Sarlo compara esses dois lugares¹⁴⁶, localizados no Paraná e em Brasília, no capítulo *Hacia el futuro del pasado*, cujo título traz, nele mesmo, essa não correspondência entre os tempos predefinidos, pois o futuro do passado significa a não completude de um passado e o futuro se mostra, a partir disso, como uma viagem de retorno a esse tempo primevo nunca fechado e sempre reaberto para novas compreensões do fim. Mostra-nos também a não existência de tempos fechados em si mesmos e, por conseguinte, a busca por uma conclusão e por um fim se apresenta como improdutiva e inoperosa, pois sempre existirá um elemento a mais, exterior, a entrar na série para desarticular a visão de completude; assim, então, podemos ler a viagem de Opalka não com uma finalidade previamente pensada - a chegada à Amazônia para encontrar seu filho à beira da morte -, mas com o processo de transformação, de metamorfose, desse pai ao longo de seu deslocamento até o quarto sem cores do hospital brasileiro e lá se deparar com uma fotografia onde não se reconhece mais e pensa ser outra pessoa, pensa ser o filho quando criança anos antes. Opalka teve mais uma perda em sua vida - a pátria e o território deixados para trás, o filho e agora a própria correspondência de sua imagem. Esta não lhe mostra mais o reflexo idêntico de si, mas a imagem de um outro, esquecido há bastante tempo e que se abre aos seus olhos para ver - derivando daí, talvez, o título do capítulo cuja narrativa se detém sobre o encontro de pai e filho. *O que você vê quando me vê* contém a dúvida de cada um de nós sobre a imagem transmitida aos outros, como se o outro fosse um espelho que pudesse me assegurar dos sentidos produzidos em direção ao exterior. Opalka, porém, devora completamente esse outro e a imagem dele para criar, ele também, algo novo já no final de *Opisanie Swiata*. Antes do enterro do filho, o pai vai à casa de Natanael e lá afirma não ter certeza se as recordações "[...] daquele tempo era[m] memória ou delírio"¹⁴⁷; ele desconfia dessa memória e pensa se tratar talvez de um delírio de sua cabeça. Este delírio - como o contato de Beatriz Sarlo com um louco - provocará um contágio em Opalka em que ele encontrará o caderno de seu filho e lerá

¹⁴⁶ Diz ela precisamente no livro: "Brasilia, para nosotros, era todo lo contrario de aquella realidad concreta. Pero no nos sorprendia la ciudad desierta. Por el contrario, enfatizaba la desnudez de lo que acaba de materializarse y no ha terminado de asentarse sobre la tierra, el momento del aura. Flamante y blanca, era un gigantesco holograma de si misma. Como en un libro de arquitectura tridimensional se mostraba como el monumento de la arquitectura modernista. Estar en Brasilia era pisar una frontera. Nunca, en ningún lugar, se había llegado tan lejos en la voluntad política de dar forma a un territorio e impregnar una ciudad con una estética." (SARLO, 2014, p. 305)

¹⁴⁷ Cf. STIGGER, Veronica. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 138.

a história escrita - também ela sobre dois companheiros, um homem e seu chimpanzé, um homem e um animal, um ser "racional" e outro "irracional" - sem saber, contudo, se tal narrativa não passa de um completo delírio da cabeça de Natanael. O conselho dado por Bopp a seu melhor amigo sobre a escrita do passado já trazia esse alerta ao dizer que ela "[...] ajuda a superar. E a não esquecer. [...] Ou para fingir que não esqueceu."¹⁴⁸. Opalka começa a ler, então, sobre o amor desse animal pelo homem até que

Um dia, o homem terá que viajar
Ele terá sonhado que há um segredo
e que este precisa ser revelado

- um segredo sobre sua origem
escondido numa caixinha de madeira
com tampa de madrepérola -

O segredo estará do outro lado do país
desse país imenso
quer ele acredita ser seu

Ele pegará um trem
- não! -
Ele pegará um barco

Um vapor do Lloyd Brasileiro
onde o tempo custará a passar
e o homem pensará que vaga pelo inferno

O chimpanzé será impedido de ir:
'A viagem será muito longa e desgastante
Não convém você enfrentá-la'

Mas o chimpanzé não se conformará
Ele se fechará dentro de um dos baús do homem
sem que este desconfie

Chegando a seu destino
o homem abrirá sua bagagem
e verá o chimpanzé

¹⁴⁸ Ibid, p. 145.

dentro do baú
dobrado ao meio
em posição fetal

cabeça inclinada
olhos fechados
boca aberta

nas mãos enrijecidas
uma caixinha de madeira
com tampa de madrepérula

O homem se ajoelhará
ao lado do baú
abraçando o chimpanzé com toda a sua força

Sua cabeça cairá
por sobre o corpo do seu maior amigo

Seus cabelos louros se misturarão
à pelagem cinza-clara - antes tão bela e viva
agora ressecada e sem brilho.¹⁴⁹

O homem pensava encontrar um segredo no outro lado do país e somente a viagem poderia revelá-lo. Ele estava convicto de pertencer à terra e à localidade onde se encontrava e, com a certeza de encontrar o novo, sai e deixa para trás seu amigo. Quando chega em seu destino, descobre seu chimpanzé dentro do baú, já morto, e segurando uma caixinha de madeira com tampa de madrepérula. Se compararmos a situação descrita por Natanael com a relação dele e Opalka, o que estaria dentro da caixinha seria a fotografia dos dois, pai e filho, onde o pai não se reconhece nele mesmo, mas no filho.

¹⁴⁹ Ibid, p. 141-143.

O caderno de Natanael talvez servisse como um lampejo de luz, algo que se entreabre a seus olhos, em uma espécie de máquina do mundo cuja "revelação" não mostrasse nada além da proximidade de um possível fim, ou seja, o mundo é analisado a partir de uma engrenagem maquinal sem nada no interior¹⁵⁰, mas que precisa a todo momento ser colocada à prova e trabalhar. Não pode ficar parada. "[...] a máquina do mundo se entreabiu / para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia"¹⁵¹

O enigma drummondiano pode ser essa rememoração de Opalka após olhar o corpo do filho e a fotografia em suas mãos - ou as perdas de Ricardo Lísias e de Henrique, e até mesmo do homem com seu chimpanzé -, uma espécie de encontro com a sua morte iminente - como afirmou Didi-Huberman na relação entre o cheio e o vazio do caixão -, e esta somente encontrada quando atravessa o oceano, adentra as águas quentes do hemisfério sul, passa pela linha do Equador e chega nos trópicos, deixando para trás um mundo em frangalhos pensando encontrar aqui uma saída, uma válvula de escape, uma iluminação que o abdicasse do fim, mas a procura é incessante, não tem término nunca; sua imagem começa a quebrar, assim como a máquina, o corpo sem órgãos e vazio por dentro, mas esta continua a se movimentar a todo momento e

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

¹⁵⁰ Para uma leitura mais detida sobre o conceito de máquina desejante, ver em DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

¹⁵¹ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. A máquina do mundo. In: *Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de Coisas*. Júlio Castañon Guimarães (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 679.

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo.¹⁵²

A máquina se abre e uma voz sem origem certa, sem autoria imediata - como na ópera de *Opisanie Swiata* quando Hans entoia a sua ária, faz gestos com a boca, mas nenhum som era audível -, começa a interpelar o sujeito defronte a essa máquina e diz:

'o que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo¹⁵³

¹⁵² Ibid, p. 680-681.

¹⁵³ Ibid, p. 681.

A voz misteriosa o questiona sobre a vida dessa pessoa até o momento, os fatos ocorridos, as oportunidades deixadas para trás e, principalmente, a imagem vista no momento em que se está diante do fim, quando se toma consciência da finitude do ser - para muitos isso só acontece diante do caixão, para outros, no início da vida¹⁵⁴. Opalka quando entra no quarto de hospital precisa escutar essa voz, olhar e reparar para sentir no que se transformou, e no que perdeu, durante toda a viagem.

A procura por essa completude da imagem se revela, no sentido drummondiano, uma viagem sem fim, sempre em vias de acontecer a qualquer momento, misturando os tempos e impossibilitando o conhecimento deles, pois a origem está no final e o final também na origem. Resta a cada um a maneira de ouvir essa voz e decifrá-la: o chimpanzé trazia em suas mãos uma caixinha de madrepérola, e a voz sem sujeito da máquina do mundo também fala sobre "essa riqueza sobrando a toda pérola" (p. 681), ou seja, uma preciosidade sem explicação, muito menos nexos, um sentimento de perda pelo não vivido, pelo não sentido, mas que vez ou outra aparece nesse reflexo imagético e nos atravessa de forma radical para questionar a vida de até então. O sujeito, perante essa máquina do mundo e essa voz misteriosa e mágica, tenta relutar, finge não ser com ele, pois o som do retorno - como a boca de Hans - se torna incompreensível até aquele momento.

¹⁵⁴ No livro *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza, o narrador é um pai cuja filha acaba de nascer e o livro inteiro é composto de cartas dele, o ausente do título, para alertá-la sobre a finitude da vida a partir do nascimento, uma forma de ele criar uma memória visual e sentimental a partir da escrita das cartas endereçadas a filha. Diz ele: "[...] por isso, eu te peço perdão, filha, por não ser o anfitrião ideal, por te recepcionar com estas palavras rascantes, mas não há como esconder a morte ante a estreia de uma vida." (CARRASCOZA, 2014, p. 14) Além da relação entre o livro de Luisa Geisler, analisado anteriormente, João Anzanello permeia suas cartas com espaços em branco, mostrando, desse modo, as faltas e as falhas durante o percurso da vida (e da viagem), os links a que se referia Boris Groys. No livro *Aos 7 e aos 40*, Carrascoza promove um diálogo com a passagem inerente do tempo na vida de um sujeito ao escrever uma narrativa dupla, sobre a origem e sobre o fim da vida, mostrando no que nos transformamos e as perdas sentidas. Os capítulos são divididos entre esses dois espaços temporais - como "depressa" e "devagar", "dia" e "noite", "silêncio" e "som", e nos dois últimos capítulos, o "fim" está no começo mesmo da origem e o "recomeço" (ou um eterno retorno) se dá já para o final da vida. Diz o autor na parte infantil - aquela dedicada aos 7 anos - sobre o fim: "Eu vivia entre as pessoas, as árvores, as casas. Não tinha aprendido ainda a viver na sua raiz, só saltava sobre seus galhos, no espaço entre uma e outra. Ignorava o que era voltar, eu só ia às coisas - era o meu tempo de começos. Pra mim, havia o dia (a escola, os amigos, as brincadeiras) e a noite; mas a noite não era o fim do dia, a noite (o medo, o cansaço, o sono, era apenas uma longa e escura hora antes de um novo dia." (CARRASCOZA, 2013, p. 117)

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fê se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima - esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagoroso, de mãos pensas.¹⁵⁵

¹⁵⁵ DRUMMOND, op. cit., p. 683-684.

O sujeito está a caminhar - se deslocando, portanto, viajando a seu modo - e reluta a ver e a ouvir a máquina do mundo, mas, à medida que seu deslocamento aumenta, sua própria face começa a se transformar, a se metamorfosear, e ele perde sua fisionomia e assume uma outra máscara - não de um ser diferente e totalmente alheio ao sujeito, mas uma espécie de máscara de alguém habitante há bastante tempo em seu interior - estranha no primeiro momento, mas que de algum modo é familiar, como as flores, abrindo e fechando em movimentos como os da máquina do mundo, a qual se abre para ser contemplada, fazendo o sujeito repensar sua vida, sua posição e seu rosto, e, quando ele volta a andar é que avalia suas perdas, suas falhas, suas faltas, com as mãos pensas¹⁵⁶. Opalka, no último capítulo de *Opisanie Swiata*, depois de passar pela experiência de olhar o corpo de seu filho, retorna à casa deste e começa a fazer ele mesmo suas anotações no caderno presenteado por Bopp. Olha mais uma vez para a foto de uma família inexistente e escreve na primeira página o título de *Opisanie Swiata*, mas este não lhe apeteceu, não completara o turbilhão de sentimentos e perdas sentidas durante todo seu percurso. Risca tudo e vira a página. Uma nova vida. Escreve, então, *Descrição do mundo*, a tradução do antigo título, mas também não lhe agradou o título. Risca-o novamente e escreve *Memórias*. Para por um instante e fecha os olhos. Como se um filme passasse em seu pensamento, ele refaz sua passagem da Polônia até a Amazônia, a memória que acabara de escrever no papel, faz suas próprias lembranças virem aos seus olhos descansados. Em um ímpeto, se levanta e faz voltas em torno de si mesmo e olha para a rua. Lá, a máquina do mundo se mostra para ele.

¹⁵⁶ No livro *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, o narrador sofre a perda de sua amiga Nina. Esta deixa dezessete diários escritos durante o tempo em que estiveram juntos e ele precisa, a partir da escrita, refazer os trajetos, caminhos e sentimentos dele por Nina. Talvez até para construir a imagem dela, pois tudo que pensara ao longo do tempo, vai se mostrando diferente. Ele precisa, então, inventar uma Nina para si, construir uma máscara para ela - e para ele também. Com isso, quem sabe, ele possa juntar os cacos dessa escrita para refazer sua vida.

Na rua, na clareira entre as árvores, um menino, de calças curtas, chutava uma bola feita de algum material que Opalka, à distância, não conseguia discernir, talvez retalhos de tecidos velhos, talvez meias, talvez até mesmo papel amassado. Um vira-lata marrom, de focinho escuro e orelhas caídas, corria atrás da bola, latindo. O menino ria para o vira-lata e chutava a bola ainda mais forte. O vira-lata saía correndo atrás da bola e o menino saía correndo atrás do vira-lata. Uma hora, quando o vira-lata trouxe a bola de volta, o menino o abraçou forte. O vira-lata lambeu o rosto do menino, que caiu no chão às gargalhadas, chutando, sem querer, a bola que o vira-lata deixara a seus pés. Ela deslizou até as raízes de uma castanheira e parou. Mesmo dali, da janela da casa de Natanael, se ouviam as gargalhadas do menino e, agora, os latidos do vira-lata. Era como se ele também risse, imitando a alegria do menino, uma única alegria infantil e animal.¹⁵⁷

A imagem do menino brincando com um cachorro de rua provoca em Opalka esse ímpeto de ouvir a voz vinda de algum lugar - talvez lugar nenhum - e o enigma, até então escuro e sem uma resposta definitiva, sendo toda hora riscado por ele em uma nova página, se transforma em claridade, como no *Claro Enigma* de Drummond ou como no encontro de Sarlo com o louco. Depois da visão infantil de uma alegria contangiente, Opalka imita o gesto da criança e também ri. Neste momento, vira a página e resolve dar ouvidos à máquina do mundo. Vai tentar, desse modo, dar um possível sentido a sua perda. E escreve:

¹⁵⁷ STIGGER, op. cit., p. 150.

BOPP.

Hesitou por um curto espaço de tempo e acrescentou na linha de baixo, em minúsculas:

romance.

Olhou ainda outra vez pela janela. O menino corria e o vira-lata corria atrás. Depois o menino fingia que ia pegar o vira-lata no colo e ele fugia, mas sem se afastar muito, saltando e latindo, contente da vida, em torno do menino. Opalka voltou novamente a atenção para o caderno, virou a folha e, na página direita, no centro, escreveu ainda:

Para Natanael, meu filho¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ibid, p. 150-151.

Referências

1. De Veronica Stigger:

- STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *O trágico e outras comédias*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *O trágico e outras comédias*. 1. ed. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Dora e o sol*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Delírios de damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.
- _____. *Minha novela*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.
- _____. *Sur*. Trad. de Gonzalo Aguilar. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grumo, 2013.
- _____. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Massamorda*. São Paulo: Dobra, 2011.
- _____. A vacina antropofágica. In: *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (Org.). São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. *Maria Martins: Metamorfoses*. São Paulo: MAM, 2013.
- _____. Escritos de Maria Martins: 1958-65. In: *Maria*. Chales Cosac (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Lasar Segall*. São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.
- _____. *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*. Tese de Doutorado. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009.
- _____. *Mitomorfose: a mitologia greco-romana na obra de Pablo Picasso*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2000.
- _____. Mancha. In: *Geração Zero-Zero*. Nelson de Oliveira (Org.). Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011. p. 361-388.
- _____. 2035. In: *Todas as guerras*. Nelson de Oliveira (Org.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Onde a onça bebe água*. São Carlos: SESC, 2013.

2. Geral:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios.

Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapeco, SC: Argos, 2009.

_____. *Nudez*. Trad. de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Pilatos e Jesus*. Trad. de Silvana de Gaspari e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo; Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

_____. *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Júlio Castañon Guimarães (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Maria Eugenia Boaventura (Org.). 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Serafim ponte grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 4. ed. revista. São Paulo: Globo, 2006.

ANGELINI, Pietro. *Ernesto de Martino*. Roma: Carocci editore, 2008.

ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

_____. *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014.

_____. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.

_____. *Mas, onde fica a viagem?* Confluenze, vol. 4, n. 1.

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderna: Università di Bologna.

_____. *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*.

Texto apresentado no Colóquio Pós-crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina, Dez/2006.

_____. Apostilla antropofágica. In: MÉTRAUX, Alfred.

Antropofagia y cultura. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. Londres: Routledge, 1994.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3. ed. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BATAILLE, George. Métamorphose. In: *Documents*, n. 6, nov. de 1929.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. revista. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Rua de mão única*. 6. ed. revista. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Augusto Massi (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

_____. *Coisas do Oriente: viagens*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda. Editora, 1971.

BUARQUE, Chico. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Éditions Gallimard, 1950.

_____. *Le mythe et l'homme*. Paris: Éditions Gallimard,

_____. *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Paris: Éditions Gallimard, 1958.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CENDRAS, Blaise. *Feuilles de route sud-américaines*. Paris: Éditions Denoël, 1947.

CERA, Flávia. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Trad. de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. *Le corps utopique, les hétérotopies*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Dits et Écrits I: 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GEISLER, Luisa. *Luzes de Emergência se Acenderão Automaticamente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GOMBROWICZ, Witold. *L'histoire (opérette)*. Trad. de Constantin Jelenski e Geneviève Serreau. Paris: Éditions de la différence, 1977.

_____. *Transatlantico*. Trad. de Kazimierz Piekarec e Sergio Pitol. Barcelona: Barral Editores, 1970.

_____. *Cours de philosophie en six heures un quart*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Trad. de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. de Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

_____. *Introdução à antifilosofia*. Trad. de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: EDIPRO, 2013.

L'HERNE, Cahier de. *Mircea Eliade*. Paris: Éditions de L'Herne, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Trad. de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O processo*. Trad. de Marcelo Backes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *K.*: relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Trad. de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Regionalismo e o modernismo: o "caso" gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *No entretanto dos tempos: Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1958.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARTINO, Ernesto de. *Sud e magia*. 8. ed. Milano: Saggi Universale Economica Feltrinelli, 2008.

_____. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Trad. de Carles Feixa. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.

MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Poemas*. Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1993.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAMOS, Gustavo. *O corpo des-pedaçado em escritos de Veronica Stigger*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. *Viajes: de la Amazonia a Malvinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SCHWITTERS, Kurt. *Contos mércio*. Trad. de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

STERZI, Eduardo. *Terra devastada: persistência de uma imagem*. In: Revista Remate de Males, UNICAMP, 2014. p. 95-111.

Anexos - capítulo extra de Opisanie Swiata.

A ÓPERA

No navio, não havia um teatro propriamente dito, com palco, plateia, coxia, urdimento, vara de luz, pano de boca, fosso de orquestra. Mas havia uma pequena orquestra, refletores, um salão de baile e muitas cadeiras na sala de jantar. Bopp e o senhor e a senhora Andrade não precisavam de muito mais do que isso para colocar em cena a ópera que haviam concebido dias antes, numa tarde especialmente entediante e chuvosa. O texto era do senhor Andrade, a direção, de Bopp, e os cenários e figurinos, da senhora Andrade. A música fora criada coletivamente, uma vez que nenhum deles possuía formação musical – apenas o mínimo esperado das pessoas que, como o senhor e a senhora Andrade, usufruíram de uma boa educação. Dona Oliva, que sabia entreter os convivas nas reuniões familiares, dedilhando no piano, num desempenho pouco acima do sofrível, ajudou-os na empreitada. Os cantores não poderiam ser outros: as Olivinhas, Hans e Curto Chivito, com participação especial de Priscila, que entraria apenas na última cena, se jogaria no chão e estremeceria todo o corpo, elevando e baixando o tronco em movimentos rápidos e compassados e batendo com os braços e as pernas no piso até desfalecer – o que indicaria o fim da ópera. A senhora Andrade desenhou, um a um, os convites para o espetáculo e os distribuiu, com a ajuda das crianças, a todos os passageiros da embarcação. No dia da estreia, não houve quem faltasse. Estavam lá a família francesa que fazia todas as refeições sem que um dirigisse a palavra ao outro, assim como a dupla de meninos loirinhos, a amiguinha deles, magra, comprida e de cabelos pretos, a vira-lata Margarida, a inglesa mirradinha de nariz arrebitado que participava ativamente das surubas na cozinha, o senhor da cadeira de rodas, sua enfermeira forte e morena, de braços e pernas grossas, o homem triste, a mulher do homem triste, sempre vestida com seu *chemisier* simples de algodão estampado, os jovens e robustos irmãos gêmeos alemães, o inglês roliço de meia-idade, os três italianos de terno risca de giz e brilhantina nos cabelos, o comandante, o cozinheiro, o imediato, o barbeiro, o foguista, Dona Oliva, que remexia o terço entre os dedos, nervosa com a primeira apresentação em público das sobrinhas, Opalka, que ocupara todo o dia anterior a ajudar a senhora Andrade a costurar os figurinos desenhados por ela, Netuno, Nossa Senhora do Desejo... enfim, não faltava ninguém. Estavam todos espremidos no comprido salão de baile – que era grande, bem grande, mas não o suficiente para

conter a população inteira do navio. Bopp e o senhor Andrade dispuseram as cadeiras da sala de jantar por toda a extensão do salão, deixando livre apenas uma área de dez metros por vinte no fundo do recinto, onde comumente ficava a pequena orquestra nas poucas festas realizadas a bordo. Ali se deu a encenação da ópera. Não havia palco. Nem qualquer outro tipo de estrado ou tablado que separasse e elevasse a área da representação. Não havia também cortina e bastidor. Todos os cantores ficavam visíveis, esperando sua vez de entrar em cena. Dois refletores do navio foram colocados em cada um dos cantos da área livre, voltados, em diagonal, para o centro da cena. Bopp e a senhora Andrade ficaram encarregados de os movimentar durante a apresentação, jogando o foco de luz ora num ora noutro cantor. E a orquestra foi toda espalhada pelas duas laterais do salão – o que não deu muito certo, porque, dada a lotação da sala, os músicos não tinham um bom espaço em torno deles, sendo inevitável a colisão involuntária com alguns dos espectadores. Vamos colocar por terra as convenções pequeno-burguesas, disse o senhor Andrade. Vamos meter os estribos na barriga da grã-finagem, acrescentou Bopp. *Depois do fim do mundo*, foi como os dois batizaram a ópera. A ação se desenrolava dali a cem anos, quando – eles achavam – tudo estaria acabado (a água, a comida, a Amazônia) e os poucos sobreviventes agonizariam num inferno ignorante de sua própria condição infernal. A senhora Andrade projetou um cenário futurista e opressivo, com prédios altos, completamente gradeados, da entrada às janelas. Ela queria que uma grade se emendasse à outra, como se fossem galhos de plantas menores que se enroscassem nos troncos das árvores maiores. Imaginava janelas que chegassem a ter duas grades, uma por sobre a outra, imbricadas, fundidas; grades escuras, grossas, algumas enferrujadas, outras, com grandes cadeados aparentes. A ideia era que, de longe, os prédios parecessem estar cobertos por uma imensa teia, como numa imagem de pesadelo. Os prédios foram fabricados com o papel que sobrara da pandorga em forma de elefante construída pelas crianças na semana anterior e com novos papéis doados pelos passageiros do navio. Sobre eles, a senhora Andrade desenhou as grades e os cadeados em perfeito *trompe l'oeil*. Para os figurinos, ela lançou mão de um tecido novo, preto e emborrachado, que encontrara em Paris e trazia em profusão em sua bagagem. Com ele, costurou macacões justos no corpo e toucas que deveriam cobrir completamente as cabeças das Olivinhas, de Hans e de Curto Chivito. Priscila estaria vestida de Priscila: camisa branca sem gola, de braços largos, com uma saia vermelha longa e rodada, enfeitada, na base, com fitas coloridas e, por cima de tudo, um avental

azul-marinho. Como não havia cortina, os cantores já se encontravam no palco quando a audiência começou a entrar e a se acomodar nas cadeiras. Nem todos conseguiram se sentar. Muitos tiveram que assistir ao espetáculo de pé, em torno da porta. Hans, Curto Chivito e as Olivinhas se achavam parados, de lado para a plateia, no canto esquerdo. Priscila permaneceu bem no fundo, ao centro, de pé, encostada ao cenário, com os braços estendidos ao longo do corpo e os olhos fixos nos espectadores, quase sem piscar. Hans e Curto Chivito, vestindo os macacões pretos emborrachados e as toucas da mesma cor e tecido que lhes cobriam totalmente os cabelos, deram um passo à frente e pararam, se conservando de lado para a plateia. Tão logo eles começaram a se movimentar, todos se puseram a aplaudir efusivamente, como se estivessem diante de Caruso e Titta Ruffo. Quando os aplausos cessaram, eles viraram a cabeça para o público, num movimento sincronizado e, ato seguido, se deixaram cair lentamente, como se suas pernas fossem se derretendo aos poucos. Nesse momento, a pequena orquestra começou a tocar. Primeiro, subiram os violinos, seguidos dos violoncelos e do contrabaixo. Hans e Curto Chivito se viraram de bruços, elevaram um pouco o tronco e, impulsionados pelos braços, que davam braçadas no chão, se puseram a se arrastar em direção ao outro lado do palco. As pernas, esticadas para trás, não se moviam, como se estivessem dormentes. Vinham a reboque do tronco. Por vezes, Hans acelerava a marcha enquanto Curto Chivito ralentava. Quando Hans ficava um corpo à frente de Curto Chivito, este também acelerava, aproximando-se rapidamente do companheiro, parecendo querer lhe dar o bote. Como a cena se dava no chão e o salão de baile não tinha nem palco, nem qualquer outro tipo de tablado, muito menos a inclinação na plateia de que os teatros comumente gozam, aqueles que se sentavam nas filas posteriores à terceira não conseguiam discernir o que ocorria em cena. Assim, algumas pessoas começaram a se levantar para poder ver Hans e Curto Chivito se arrastando pelo chão, o que irritou as demais. Aquelas das fileiras posteriores, que permaneceram sentadas, se botaram a assoviar em protesto, se sobrepondo à música. Quando Hans e Curto Chivito estavam quase alcançando o outro lado do palco, eles passaram a retroceder, muito devagarzinho, quase imperceptivelmente. Nesse momento, subiram as flautas e os clarinetes. Em seguida, as trompas e os fagotes. As Olivinhas, igualmente vestidas com o macacão preto emborrachado e a touca da mesma cor e tecido cobrindo completamente seus cabelos, deram um passo à frente, permanecendo de lado para a plateia. Tão logo elas avançaram, cessaram completamente os instrumentos da orquestra. Hans e Curto Chivito

pararam de se mover. O silêncio durou pouquíssimos segundos, durante o qual se tornaram mais nítidas as reclamações vindas daqueles que, na plateia, continuavam sentados. Era cada vez maior o número dos que se levantavam; e cada vez maior o número do que se irritavam. Nisso, o senhor Andrade, que se achava na porta de entrada do salão, no lado oposto a onde se dava a cena, diante da multidão que ficara em pé, se pôs a dar socos violentos no tambor que improvisou com o tonel que as crianças faziam de piscina, cuja boca cobriu com o couro do assento de três cadeiras, produzindo um som curto, seco e grave. À primeira batida, a Olivinha de tornozelo mais roliço se pôs a correr até o outro lado da sala de baile, quase pisando, no trajeto, em Hans e Curto Chivito, que haviam voltado a se arrastar lentamente pelo chão. Chegando ao outro lado, ela não desacelerou e se chocou com força contra a parede. Lançou então seu corpo para trás, exagerando o impacto – como se tivesse colidido não com uma parede, mas com uma locomotiva em movimento – e caiu fazendo barulho, que se amplificou nas batidas cada vez mais aceleradas do senhor Andrade sobre o tambor. Algumas mulheres da plateia deixaram escapar um ooohhh entre assustado e compadecido. A Olivinha permaneceu no chão. Parecia estar desmaiada. Mais curiosos se levantaram para tentar ver o que acontecia e, com isso, mais assovios e protestos foram ouvidos. Hans e Curto Chivito continuavam a se arrastar e o senhor Andrade a surrar o tambor. As cordas voltaram a tocar uma melodia arrastada, que parecia não se completar nunca, lembrando muito o zumbido de um mosquito. Depois de um tempo curto, soou o fagote. E a outra Olivinha correu em direção ao lado oposto da sala. Como a irmã, chocou-se com força contra a parede, lançou o corpo para trás, exagerando o impacto, e caiu fazendo barulho, que também se amplificou nas batidas cada vez mais aceleradas do senhor Andrade sobre o tambor. As Olivinhas se mantiveram jogadas no chão até que Hans e Curto Chivito as alcançaram. Eles então se ergueram e elas se viraram de bruços e passaram a se arrastar pelo chão como eles faziam no momento anterior. Em seguida, Hans iniciou a mesma corrida desvairada das Olivinhas, só que no sentido contrário, em direção ao lugar onde eles estavam quando a ópera principiou. Quando chegou lá, chocou-se com força contra a parede e caiu para trás exagerando o impacto. Em seguida, foi a vez de Curto Chivito fazer o mesmo. As batidas do senhor Andrade se aceleravam cada vez mais, e as cordas continuavam a produzir o som que evocava o zumbido de um mosquito. Muitos da plateia já tinham desistido de tentar ver o que acontecia e voltaram a se sentar. Os que ficaram sentados se remexiam, impacientes, em suas cadeiras. Hans e Curto Chivito se conservavam

jogados no chão enquanto as Olivinhas se arrastavam. Assim que elas alcançaram os dois, eles se puseram de bruços e passaram a se arrastar para o outro lado. E desta maneira eles foram se revezando por duas outras rodadas. A plateia virava e revirava mais intensamente em suas cadeiras. Concluída a última rodada, as Olivinhas se puseram de joelhos, lado a lado, no centro da cena, repetindo cinco vezes o mesmo gesto: elas raspavam as mãos no chão, como se estivessem recolhendo algum líquido, e então as juntavam em concha. Depois, erguiam as mãos em direção ao rosto. Mas, antes de chegar à boca, elas caíam repentinamente de cara no chão. Hans e Curto Chivito, de pé, atrás delas, abriram finalmente as bocas para cantar. A plateia, que esperava ansiosamente este momento, voltou a aplaudir freneticamente. Os aplausos foram tão efusivos que ninguém percebeu, de imediato, que das bocas de Hans e Curto Chivito não saiu som algum. Quando as palmas cessaram, muitos espectadores se entreolharam. A plateia não ouvia nada, absolutamente nada do que eles cantavam. Alguns cochicharam com o vizinho, para se certificar de que o problema não era com eles. Outros coçaram os ouvidos achando que estavam entupidos. Hans e Curto Chivito pareciam não notar que as palavras que emitiam não eram audíveis. Continuavam a mexer os lábios e a fazer caretas, esforçando-se por atingir as notas mais altas. As Olivinhas também se levantaram e, ao lado deles, se puseram a cantar. Mas tampouco de suas bocas saía qualquer som. Na plateia, só uma pessoa conseguia ouvi-los. Sentado bem no centro da terceira fileira improvisada, de pernas cruzadas, impecavelmente vestido com seu terno de linho de verão, o professor Antelo, com um sorriso no rosto, apreciava a voz grave e aveludada de Hans, o único ali com real propensão para o canto, e, enquanto o escutava entoar aquela ária que falava de como a vida seria depois da catástrofe que fizera arder a Terra, anotava mentalmente as quarenta belas páginas que escreveria sobre aquela ópera tão tosca e, ao mesmo tempo, tão comovente em sua precariedade, que nunca mais seria encenada e a qual ninguém – a não ser o professor Antelo – recordaria.